

LA ARQUITECTURA COMPUESTA POR PARTES

Editorial Gustavo Gili, SL

Roselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. 55 60 60 11

Praceta Notícias da Amadora 4-B, 2700-606 Amadora, Portugal. Tel. 21 491 09 36

LA ARQUITECTURA COMPUESTA POR PARTES

ANTÓN CAPITEL

GG®

Diseño gráfico: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL
Imagen de la cubierta: © Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© del texto: Antón Capitel, 2009

© de la edición: Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2009

Printed in Spain

ISBN: 978-84-252-2235-1

Depósito legal: B. 30.012-2009

Impresión: Gráficas 92, SA, Rubí (Barcelona)

ÍNDICE

6	INTRODUCCIÓN
8	LA COMPOSICIÓN POR ELEMENTOS EN LA OBRA DE PALLADIO
16	LOS PALACIOS AISLADOS DE LA INGLATERRA ISABELINA
30	CLASICISMO Y COMPOSICIÓN ELEMENTAL EN INGLATERRA. LA OBRA DE INIGO JONES
42	LA ARQUITECTURA POR PARTES EN EL BARROCO INGLÉS Y EN EL BARROCO ITALIANO. HAWKSMOOR Y VANBRUGH. JUVARRA
56	LA COMPOSICIÓN EN LAS OBRAS DE LOS ARQUITECTOS NEOCLÁSICOS. INGLATERRA, FRANCIA Y ESPAÑA
78	EL ILUMINISMO Y LA ABSTRACCIÓN FORMAL EXTREMA
102	ACADEMICISMO BEAUX ARTS Y ARQUITECTURA POR PARTES
116	LA COMPOSICIÓN POR ELEMENTOS EN LA OBRA DE EDWIN L. LUTYENS
128	LA ARQUITECTURA DE LA PRIMERA ÉPOCA DE FRANK LLOYD WRIGHT
142	EL RACIONALISMO LECORBUSIERIANO
166	LA UNIÓN DE PARTES DIVERSAS COMO MÉTODO Y COMO PRINCIPIO EN LA OBRA DE ALVAR AALTO
190	EL EXPRESIONISMO FUNCIONALISTA EN LA OBRA DE HANS SCHAROUN
204	UN ACADEMICISMO MODERNO: LA COMPOSICIÓN POR PARTES EN LA OBRA DE KAHN
220	BIBLIOGRAFÍA
222	CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN

Desde la más remota antigüedad hasta el renacimiento y el barroco, y dentro del marco de las civilizaciones asiáticas, mediterráneas y latinoamericanas, la humanidad ha construido principalmente casas patio, palacios en torno a un patio, y conventos y otros edificios de programa complejo en torno a patios. Este antiguo sistema de proyectar, que ya he explicado detenidamente en otra ocasión,¹ fue sustituido poco a poco, y a partir del siglo xvi, por otros métodos arquitectónicos, entre los que destaca el que aquí hemos llamado de *composición por elementos o partes*. Este método fue introducido en Occidente a partir del manierismo italiano, sobre todo a través de la obra de Palladio, y, también, en la arquitectura inglesa de la misma época.

La aparición de este método en la obra de Palladio es bien curiosa, pues no está justificada ni por una tradición propia ni por una situación climática propicia, ya que ambas se correspondían con las que empleaban directamente el sistema antiguo o *claustral*. Palladio era un personaje de vanguardia, lo que le llevaría acaso a no considerar la tradición como algo absoluto, si bien su condición de hombre renacentista, y su consiguiente estimación del mundo griego y romano son tan notorias como explícitas a través de su tratado. Sin embargo, su dedicación a las *villas*, o casas señoriales campestres en la *terraferma* veneciana, sí invitaban a introducir un cambio de tipo que permitiera realizarlas con calidad y eficacia.

En efecto, las villas eran casas rurales aisladas en el campo; podían estar próximas, o muy próximas, a las ciudades, pero definitivamente no eran urbanas, al menos en el sentido tradicional. Teniendo en cuenta el recuerdo de arquitecturas anteriores, fundamentalmente la romana, puede decirse que estas villas representaron el nacimiento de una nueva idea de arquitectura: la casa aislada, rodeada de jardín o de espacio libre. El concepto de casa en pabellón, unitaria y compacta, que se abre y mira intensamente hacia el exterior, que posee una condición de objeto en el paisaje y una imagen volumétrica y exenta, llegó a ser tan importante como secundario y casi inexistente había sido en el sistema antiguo. La importancia del patio como espacio interior al aire libre y aislado fue sustituida por la presencia del gran salón cerrado y dotado de vistas.

En Inglaterra, como en otros lugares de la Europa no mediterránea, tanto la tradición de la casa aislada y de los castillos como el mismo clima se unían para justificar la existencia de una alternativa al sistema claustral. Esta nació sobre todo con los grandes palacetes de la época isabelina, esto es, en la segunda mitad del siglo xvi.

Manierismo italiano y tradición británica caminaron así juntos en la fundación de un moderno sistema que incorporará algunos avances importantes en el barroco y

más aún en el siglo XVIII, con el *neopalladianismo* inglés y el *iluminismo* francés. Ya a partir del XIX, la *composición por elementos o partes* puede considerarse el sistema principal de la Academia Francesa, que perdurará hasta el final del siglo, y que los modernos heredarán en buena medida. En el siglo XX, sin embargo, el sistema convivirá con la gran cantidad de métodos y descubrimientos diversos respecto a los proyectos que hicieron posible la revolución moderna.

Podría pensarse que la composición por partes o elementos es connatural al proyecto arquitectónico, ya que responde de forma inmediata a la satisfacción de un programa; de ser así, este sistema habría estado presente en muchos de los períodos de la historia anteriores a los que se van a tratar en esta ocasión, y también se podría creer que dicho método subsistirá para siempre. De acuerdo con esto, el estudio podría haberse iniciado antes de Palladio. Eso es cierto, pero se ha preferido acotar el período en que se inicia la competencia de este sistema, y se ha partido del período antiguo o claustral.

El libro quiere recorrer la historia que se ha esbozado aquí, explicando el sistema a través de sus principios metódicos, de sus hallazgos y de sus ejemplos más atractivos, entendidos estos no tanto o no sólo como arquitectura concreta, sino como modelos capaces de ilustrar dicha explicación, aunque siempre se hayan intentado conseguir las dos cosas a la vez. El hecho de creer que la arquitectura, por variada y plural que sea, supone un modo de pensar propio, y que dispone así de unos instrumentos y contenidos que le pertenecen y que la convierten en un atractivo campo del conocimiento humano, trascendiendo tanto la simple práctica técnica como la mera inspiración artística, es una convicción que el presente escrito sostiene con firmeza.

¹ Véase CAPITEL, ANTÓN, *La arquitectura del patio*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

LA COMPOSICIÓN POR ELEMENTOS EN LA OBRA DE PALLADIO

En primer lugar, debe señalarse que la arquitectura de Palladio no pertenece en su mayoría al sistema de *composición por elementos o partes*, con las excepciones que veremos, pues su temática se sitúa muchas veces en posiciones que no tienen relación alguna con él. Sin embargo, su personalidad vanguardista intervino en gran medida en el intenso cambio de ideales que tuvo lugar dentro del propio renacimiento; esto es, en lo que va desde el renacimiento bramantino hasta el manierismo vignolesco o palladiano.

Palladio, al igual que Vignola, conservó y consagró aún más el lenguaje de los órdenes, cuya vigencia será muy larga a partir de la intervención de estos arquitectos, debido tanto a sus obras como a sus respectivos tratados. Sin embargo, el arquitecto vicentino procedió a sustituir gran parte del sistema tradicional. En lo que respecta a los temas que nos ocupan, dichas modificaciones se produjeron en cuanto tuvo que realizar villas señoriales campestres, completamente exentas y situadas en el espacio abierto; es decir, desprovistas de lo que la ciudad mediatizaba, por un lado, o de lo que protegía y simplificaba, por otro.

Como hemos adelantado, es cierto que las villas palladianas más famosas no pertenecen, en general, al método que este libro estudia, pues son ejemplos señeros de otro sistema bien distinto, el que se refiere a una arquitectura también exenta y autónoma, pero no interesada en las figuras y volúmenes compuestos por partes, sino en los unitarios y compactos, un ideal que merecerá un estudio distinto y específico por su importancia. Sin embargo, el método al que aludimos y el de composición por elementos que ahora estudiamos se relacionan estrechamente en lo que se refiere a la pregnancia formal y a la igualdad y simetría de su composición externa, y logran una perfección que fue necesaria para ambos en virtud de sus condiciones exteriores tan semejantes.

La Villa Valmanara en Lisiera, dibujada por Palladio en su libro segundo, constituía parcialmente una arquitectura de composición por elementos. Aunque en muchas villas palladianas realizadas, y sobre todo proyectadas, las extensiones de edificios auxiliares son muy diversas (Villa Emo Capodilista, en Fanzolo di Veduggio; Villa Trissino, en el libro segundo; etc.), suelen ser demasiado secundarias para estudiarlas en esta ocasión. Así, pues, nos referiremos solamente a dos ejemplos, cuya composición por partes evidencia una totalidad significativa: la Villa Pisani en Montagnana (Padova) y la Villa Barbaro en Maser (Treviso).

La **Villa Pisani en Montagnana (1553-1555)** es un conjunto de cinco piezas; consta de una villa compacta en el centro, y de dos alas o pabellones laterales, unidos a la primera mediante dos elementos puente, en forma de arco de triunfo.

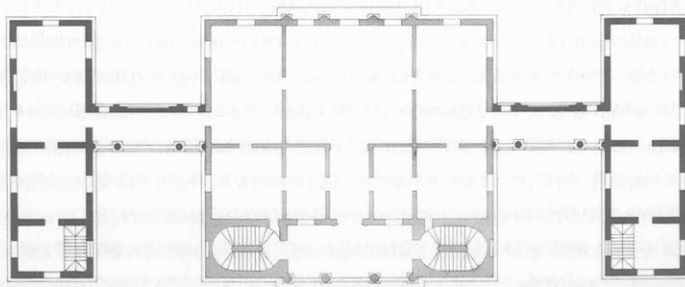
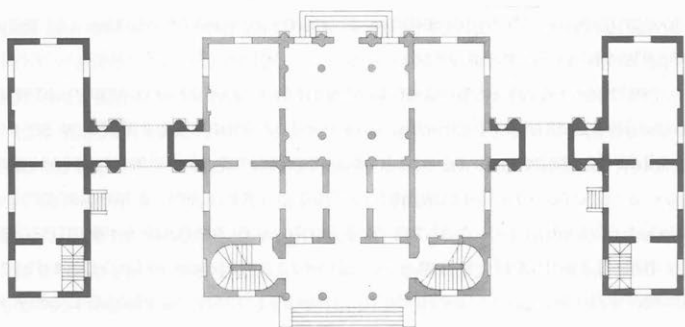
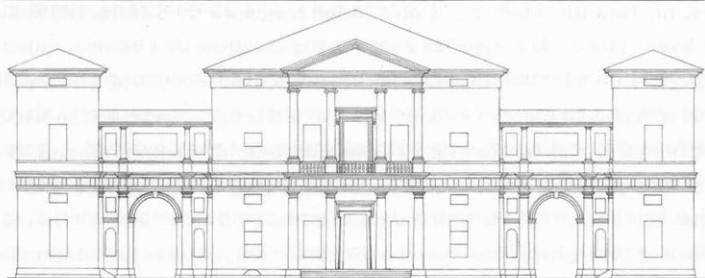
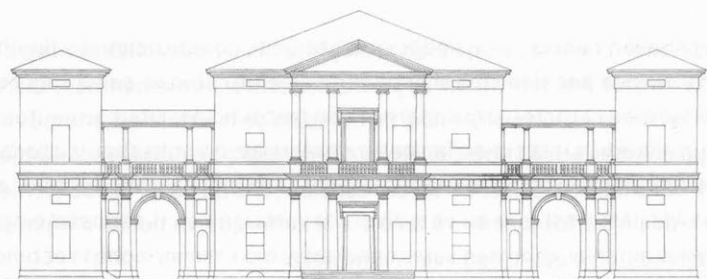
La *villa* o pabellón central, principal elemento de la composición, es una parte que tendría validez por sí misma si estuviera aislada, como ya se ha sugerido al llamarle *villa*; esta característica aparece con frecuencia en los elementos centrales de un sistema cuya simetría suele convertirlos en unitarios, y a todos los demás, en subordinados o especulares. En planta es un cuadrángulo dividido en dos partes iguales, y estas, a su vez, en otras varias, muy cuidadosamente troceadas, de tal modo que formen salas cuadradas o de proporciones rectangulares nobles. La sala principal de la planta baja, que es cuadrada, tiene cuatro columnas exentas y ocho adosadas a los muros. La logia de entrada, concebida como excavada en el volumen principal, también da acceso a dos escaleras iguales que están situadas a cada lado, y cuyo interior posee forma de óvalo; desde ella se inicia un itinerario de entrada que va a salir, de nuevo, al otro lado del espacio externo, mediante la sala de las cuatro columnas. El itinerario coincide con el eje de la perfecta simetría del sistema compuesto por la logia, la sala, la villa y todo el conjunto, tal y como si la condición exenta y libre del edificio obligara por completo a una perfección absoluta.

Esta villa es una definición exacta de su *tipo*, y representa el papel habitual de un *elemento complejo* en composiciones como esta, y en otras más complicadas, como iremos viendo en su momento.

Las alas o pabellones laterales poseen el mismo ancho que la división lateral de la villa, así como la misma profundidad y la misma altura que esta, y se dividen también en salas de proporciones cuadradas o rectangulares de medidas armónicas. La condición articulada del conjunto se logra y se acentúa mediante la altura algo más baja de los puentes, o arcos de triunfo, y el método se expresa así con extrema claridad. La unidad figurativa se refuerza mediante la igualdad de las cornisas de la villa y de los pabellones de las alas, y mediante el entablamento del orden bajo, que recorre de forma absoluta todo el perímetro del conjunto.

Hay que destacar el hecho de la doble entrada, y del recorrido a través, con respecto a la existencia de una fachada posterior y de otra delantera, que tienen un papel bastante ambiguo, en el sentido de que son casi equivalentes. Palladio superpone para estas dos fachadas, y de modo extremadamente artificioso, la misma portada clásica de doble orden y frontón, que se hace coincidir con las logias y con las salas interiores principales. Esto es, en un caso queda sobre el vacío de aquellas y, en el otro, se encuentra empotrada sobre la pared que las cierra.

El juego jerárquico entre las salas obtenidas por la división interna de las planimetrías de la villa salta de escala hacia la composición por elementos y se traslada al que se establece también entre la villa y las alas o pabellones extremos,



Alzados y plantas de la Villa Pisani, Montagnana, 1553-1555.

que se relacionan con ella de un modo semejante al que comunica las salas laterales con la central. Así, hay distintas jerarquías entre los elementos, y distintas escalas en la composición entre ellos. En la escala de la totalidad, además de las dos jerarquías establecidas entre el elemento central y principal y los elementos laterales y secundarios, existe un tercer escalón jerárquico: el de los elementos auxiliares o de unión, los puentes o arcos de triunfo, que no tienen ningún sentido por sí mismos, sino que sólo sirven como nexo.

También es interesante resaltar la ambigüedad conceptual –o metodológica, si se prefiere– que existe en la composición de la planta de la villa central, pues esta puede entenderse, simultáneamente, como el producto de la división de una figura dada –la del rectángulo que la forma– o, por el contrario, como la yuxtaposición de elementos menores que forman dicha figura. A pesar de la ambigüedad, resulta más lógico interpretarla de la primera forma, como la división de una figura dada, lo que sería tanto como admitir que se trata en este caso de un método mixto, ya que la interpretación coherente con la composición por elementos se corresponde con la segunda forma. La primera –división de la figura o división del volumen– sería propia de los métodos afines a las formas unitarias y compactas. La ambigüedad se produce porque la *villa* es precisamente una forma de este tipo. Por último, es muy interesante ver cómo dos métodos en realidad opuestos se confunden en este caso, al resultar completamente coincidentes; esto ocurre en otros ejemplos y, como veremos, con bastante frecuencia.

Cabrían también algunos comentarios de otro tipo sobre el hecho de que este método parezca ofrecer una cierta garantía funcional al juntar elementos y partes; e incluso se podría pensar que este fuera su origen: componer un edificio como si se tratara de una máquina eficaz, al ordenar los distintos locales que se adecuan al programa de necesidades. Aunque esta interpretación podría parecer ingenua, no está demasiado lejos de algunos episodios o ejemplares producidos por el método, si bien este no sea concretamente el caso de Palladio.

En las villas palladianas, la condición doméstica interviene en las dimensiones de los locales, y sólo distingue los que son principales –de ingreso, estancia y representación, de tamaño grande y de colocación axial– de los secundarios, de tamaño más pequeño, colocación subordinada y repetición simétrica normal. Más allá de estos conceptos, la disposición funcional resulta completamente abstracta, casi tan indiferente como lo es en el caso de la ocupación de las crujiás en el método claustral. En este caso que ahora examinamos, la disposición de las escaleras, replicada simétricamente, pone de manifiesto una relación funcional más abstracta que indiferente, y afectada por una intensa servidumbre compositiva.

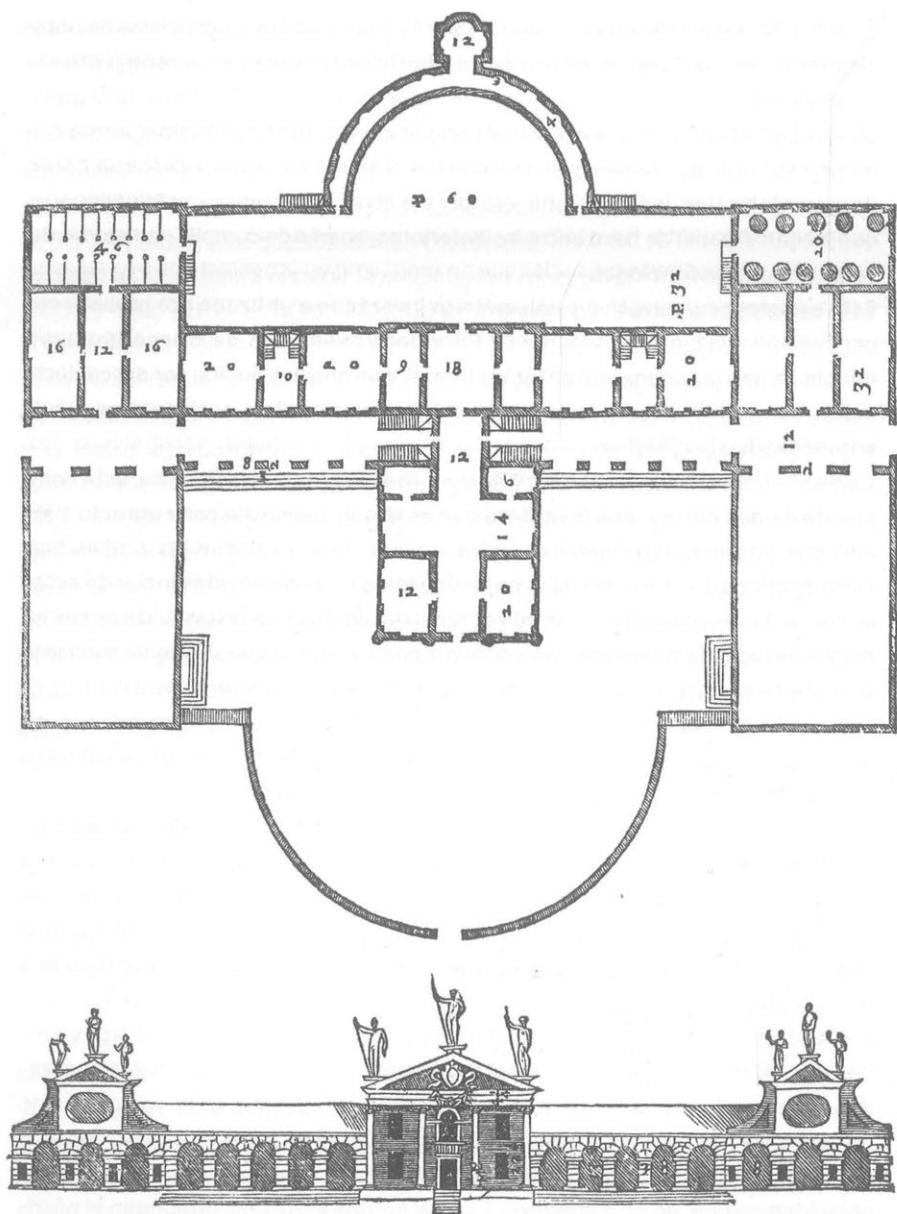
La **Villa Barbaro** en Maser (Treviso, 1554-1559) es una casa campestre de notable magnitud que, insistiendo en una composición relativamente semejante a la anterior, viene a consagrar, en una forma que llamaríamos canónica, la disposición determinada por la presencia de un pabellón central y principal, como primera jerarquía, dos pabellones semejantes (en este caso idénticos) que hacen de alas o laterales, y de segunda jerarquía, y otros dos, menos cualificados aún, que juegan el papel de nexo entre los anteriores, aparte de cumplir, naturalmente, su propia misión funcional.

Este esquema compositivo y volumétrico inventado o utilizado por primera vez por Palladio –ya fuera tan sólo por su autoridad y buena fortuna, o por el descubrimiento de una ley elemental de lógica formal, que hubiera podido ser descubierta por otros– y fue realizado innumerables veces en los países occidentales, desde entonces y hasta el siglo xx.

La planta del edificio o elemento principal, la *villa* propiamente dicha, está compuesta de dos partes, una delantera que es la que sobresale con respecto a los pórticos laterales intermedios, y otra trasera, casi igual que las crujías tras estos pórticos, pero que Palladio ha tenido buen cuidado en diferenciar de estas por la parte de atrás con un ligero sobresalido, además de distinguirla de hecho como una fachada independiente, coronada por un frontón que se origina mediante la cubierta corrida y a dos aguas que corona toda la *villa*, o elemento central. El encuentro entre los dos elementos planimétricos distintos, coincidiendo con los pórticos, está constituido por sendas y simétricas escaleras, otros dos elementos de la composición de esta planta, primera en la jerarquía.

Sin embargo, en este caso vemos –y aunque sea simplemente a través del elemento primero o central– cómo la composición por elementos puede producirse a varias y distintas escalas. En la Villa en Maser hay sólo dos: el elemento central, o villa propiamente dicha, que se compone de partes, como hemos visto, y, después, ella misma, que constituye una parte que, a su vez, configura el conjunto a otra escala.

Los otros elementos son más sencillos. Los de unión cuentan con pórtico y crujía, esta última dividida por un local de acceso, escalera y sendas salas cuadradas a ambos lados; pero se diría que no está compuesta, a su vez, de estas partes, sino mediante la división de la figura; o, si se prefiere en este caso, y como tantas veces ocurre y ya habíamos visto en la Villa Pisani, ambos sistemas coinciden en uno, no se distinguen. Los elementos extremos prolongan el pórtico, pero hacen que resalte como pieza algo distinta, tanto en planta como en alzado; en esta vista, las alas se configuran como una imagen singular e idéntica



Planta y alzado de la Villa Barbaro, Maser, Treviso, 1554-1559.

—simétrica—, en combinación y diálogo con la imagen central, que se ha concebido como si se tratara de un templo, mientras que los otros laterales simulan templos secundarios.

En estas villas, como en todas las de Palladio, la composición es muy precisa, y los elementos externos coinciden con los internos. Esto es, la *composición* coincide con la *disposición*, aunque los elementos del sistema de partes se subdividan a su vez internamente. No obstante, no hay licencias de desorden funcional, ni elementos compositivos o visuales que no sean también organizativos o relativos a la planta. Alguien podría aventurar, quizá, que ello se debe al formalismo palladiano; es decir, que el proyectista ha preferido forzar las cosas a favor de la composición, de la forma —de la geometría y de las buenas proporciones—, despreciando la función y el programa, pero esto no es cierto. Puede admitirse que existan algunos matices a favor de la forma, y que el programa pueda estar alguna vez un poco forzado, sobre todo algo más grande de lo necesario, pero la realidad es muy distinta: como todo buen arquitecto, Palladio ha sabido conciliar forma y función, geometría y programa mediante el conocimiento y el esfuerzo. Al menos en un grado muy considerable, el desorden que podemos observar en otros edificios, como resultado del programa, es consecuencia, desde luego, de la menor pericia del proyectista, pero sobre todo y por otro lado, se debe a los caprichos y las imposiciones, y la incuria, el descuido y la incultura de los propietarios.

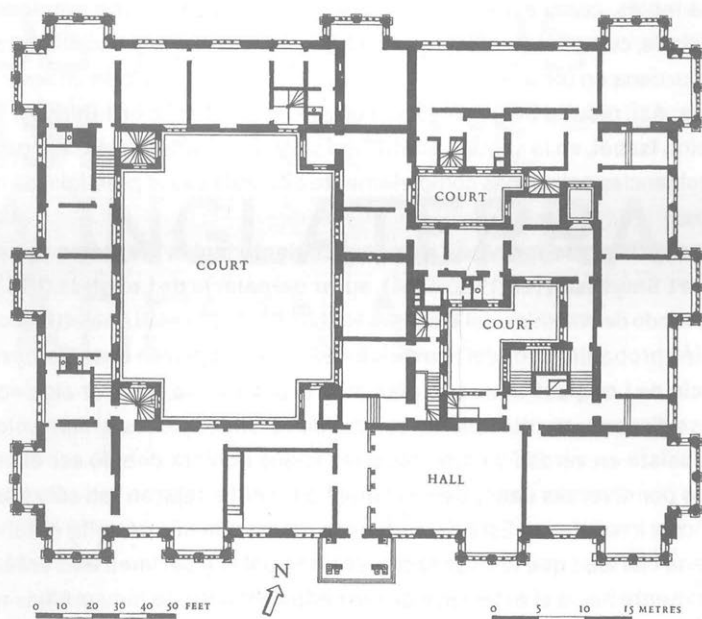
LOS PALACIOS AISLADOS DE LA INGLATERRA ISABELINA

El clima inglés, como el de todos los países atlánticos, resulta propicio para la casa aislada, compacta y abierta hacia la luz externa, y no tanto para el sistema de casa urbana en torno a un patio que caracterizó a la tradición antigua y mediterránea. Así, resulta bastante lógico que el renacimiento británico en tiempos de la reina Isabel, en la segunda mitad del siglo **xvi**, planteara la construcción de unas residencias palaciegas completamente diferentes a los prestigiosos modelos italianos.

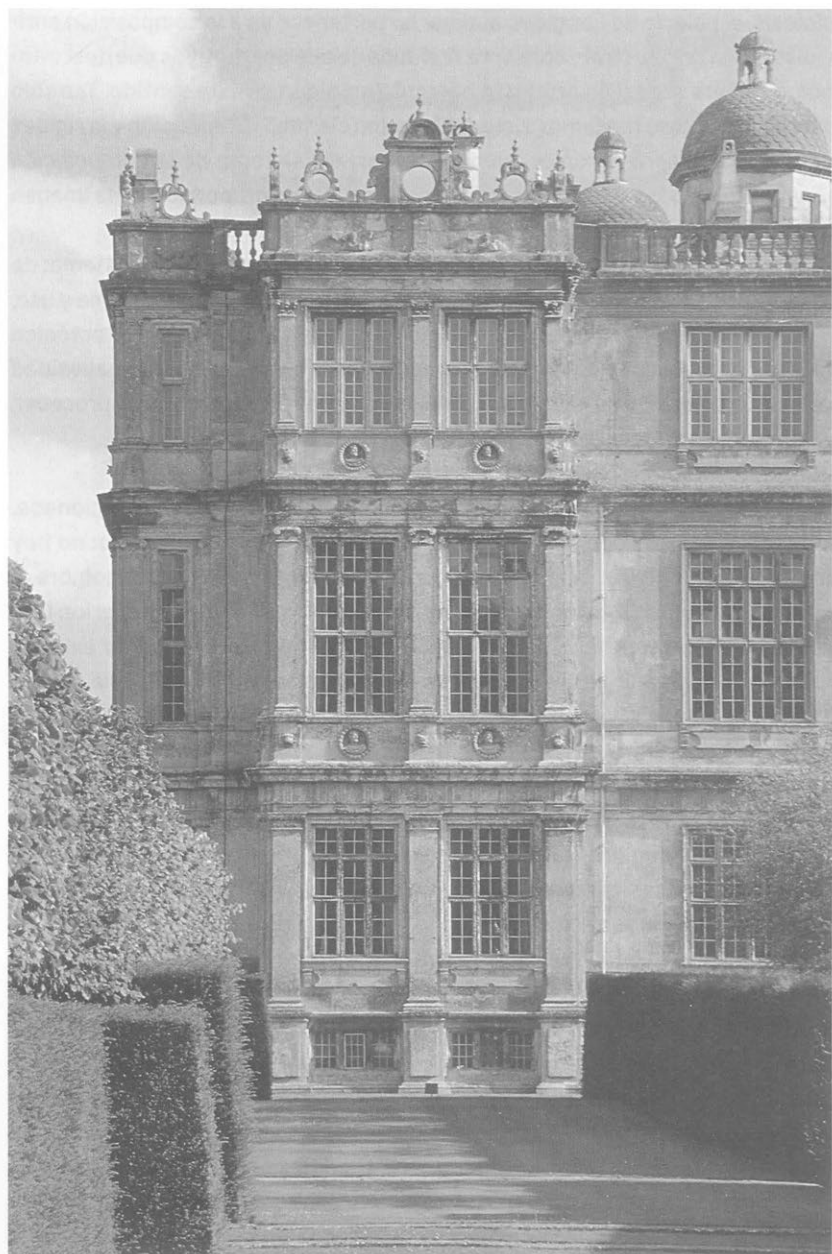
La obra más representativa de este renacimiento inglés fue, como es sabido, la de **Robert Smythson** (ca. 1536-1614), autor del **palacio de Longleat** (1568-1580) en el condado de Wiltshire, del **Wollaton Hall** (1580-1588) en el de Nottinghamshire, y también probable autor del **Hardwick Hall** (1590-1597), en el de Derbyshire.

El **palacio de Longleat** tiene una planimetría que podría resultar algo equívoca, ya que se dispone, en principio, en torno a dos grandes patios, si bien sólo uno de ellos subsiste en verdad y como tal, pues lo que hubiera debido ser el otro está ocupado por diversas dependencias que finalmente dejaron tan sólo dos patios pequeños e irregulares. Esta desordenada ocupación nos permite entender con meridiana claridad que las habitaciones principales y perimetrales están volcadas realmente hacia el exterior, y de un modo ciertamente muy prolijo mediante los amplios ventanales de los paños murales y de los cuerpos de los miradores. Esto es, el patio ocupado nos permite entender que la iluminación y las vistas que también poseen las otras habitaciones principales hacia el gran patio que permanece libre y vacío son completamente secundarias y sobrantes. O mejor dicho: el mismo patio es del todo secundario, pues por él no se entra ni se circula, y por tanto, a pesar de su gran tamaño y de su forma completamente regular, es un *patio de luces*. No tiene nada que ver con el de un palacio romano, por ejemplo, en cuyo caso era el protagonista de toda la arquitectura. La disposición doble, con un patio libre y el otro ocupado, así lo demuestra.

Sin embargo, en este caso no podemos distinguir, al menos de una forma evidente, *elementos* o *partes* que ayudarían a que la composición formara un conjunto. Consta más bien de simples crujías como residuo de una disposición *claustral*, o *pseudoclaustral*. No obstante, se insinúan con claridad los *elementos* en algunos casos, como son los cuerpos de los miradores, cuyo papel compositivo externo es muy estricto: se repiten sistemáticamente en las esquinas y en los centros de los lados, y toda la imagen exterior, repetitiva y rígida, evidencia un orden que no es compartido por el interior, excepto en el sector del patio, y no de modo completo. Otros *elementos* son las escaleras de las esquinas de los patios, que cuentan con volúmenes en todas ellas, pero de distinta ocupación.



Robert Smythson. Palacio de Longleat, Wiltshire, 1568-1580.



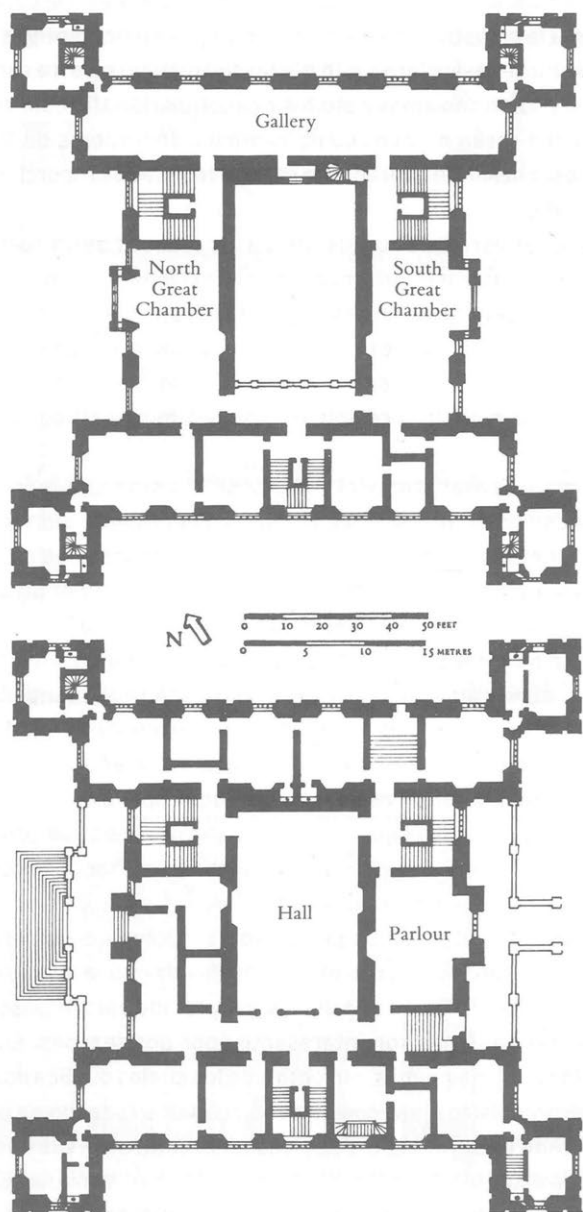
En síntesis, el palacio de Longleat, aunque no pertenece ya a la composición antigua –esto es, a la *claustral*– conserva residuos de ella por motivos que desconocemos, y resulta ser así un producto bastante ambiguo en este sentido. Tan sólo el exterior, tal y como habíamos visto, insinúa con claridad la repetición y la rigidez compositiva que serán propias, como veremos, del sistema de la *composición por elementos*, a pesar de que, en este caso, el resultado proporcione una imagen muy afortunada.

De este modo, con este palacio asistimos a los esbozos de un nuevo sistema: de un sistema que se va a caracterizar por una cierta identificación entre forma y uso; esto es, por la conversión de un uso determinado en un elemento arquitectónico dado, y por la preocupación de orden formal y visual que planteaba la necesidad de unificar la colección de elementos diversos nacidos de este modo de proceder, en un organismo arquitectónico único o armónicamente articulado.

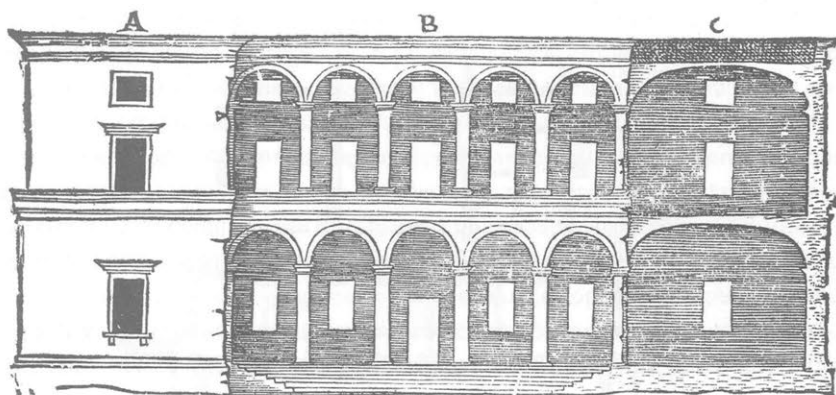
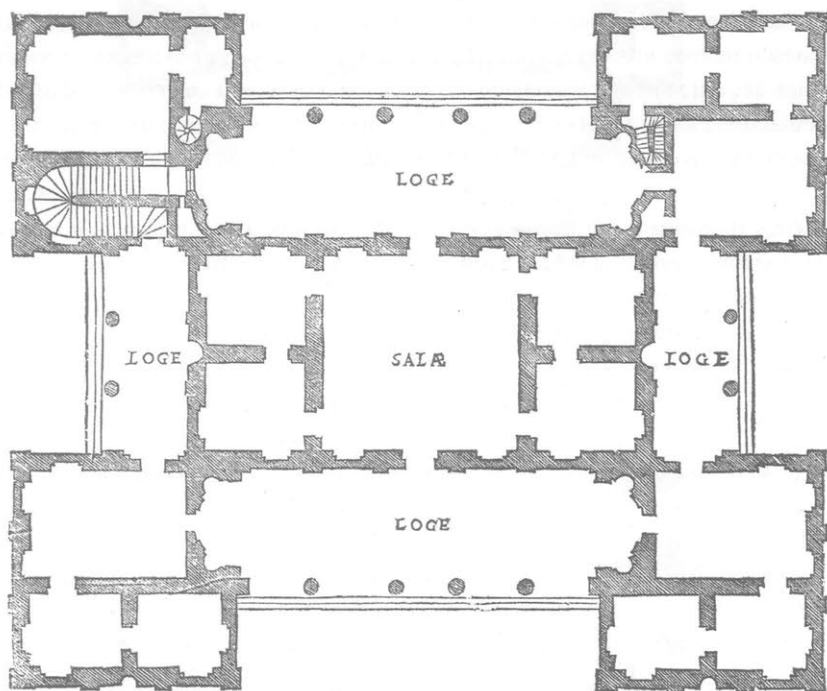
La organización de **Wollaton Hall** (1580-1588) es mucho más evolucionada, pues en él ya se ha producido un cambio completamente significativo: no hay patios de ningún tipo y el centro está ocupado por el gran *hall* que da nombre al palacio, un gran salón interno de mucha altura, duplicado por otro superior. Con este importantísimo cambio, la desaparición del patio como elemento externo y protagonista para ser sustituido por un salón, interior y cubierto, y no menos protagonista, puede afirmarse que se ha consumado el abandono del sistema antiguo o mediterráneo, y ha sido sustituido por el moderno y nórdico.

Aun a riesgo de cometer algún abuso y simplificar demasiado, podría asegurarse que se trataba de alterar el sistema palaciego propio para el sol, con el fin de obtener el adecuado para la lluvia, sin demasiados excesos y con expresividad. Faltarían muchas cosas por resolver, y muchas por hacer todavía, pero, con esto, lo principal estaba decidido.

La disposición de Wollaton Hall sugirió al profesor John N. Summerson la relación con Sebastiano Serlio,¹ por las dos plantas publicadas por el tratadista italiano en torno al llamado Poggio Reale, en Nápoles, proyectado para Alfonso V de Aragón.² Estos esquemas *serlianos* son interesantes por dos razones. En primer lugar porque Serlio define esquemas perfectos, de los cuales publica dos. Uno de ellos es un curioso organismo ideal, con un patio cuadrado rodeado de cuatro galerías claustrales, cada una con cuatro puertas en el centro de sus paredes que dan a cuatro logias externas. El esquema se completa con cuatro cuerpos de esquina, cada uno compuesto por tres elementos cuadrados en planta que conforman elementos unitarios en volumen.



Robert Smythson. Plantas de Wollaton Hall, Nottinghamshire, 1580-1588.



Sebastiano Serlio. Planta del Poggio Reale para Alfonso V de Aragón, en Nápoles.
Sección y alzado del edificio ideal de Sebastiano Serlio.

Resulta muy curioso este abstracto e irreal esquema *serliano*, inútil desde el punto de vista del uso –sólo hay recintos internos en las esquinas–, pero enormemente interesante y significativo desde el concepto, ya que reúne en sí los ideales del viejo sistema –el claustral– y los del que estaba naciendo, que ahora estudiamos. En efecto, el edificio tiene un patio en su centro por el que se entra y se circula, pero más allá de él, no hay crujiás, y, sobre todo, en vez de mostrar una organización urbana, que se acomoda a las medianeras o a los espacios externos diferentes, conforma una organización exenta, indiferente a lo que ocurra en el exterior y simétrica tanto desde los dos ejes como desde el centro. Parece conseguir el ideal de que los elementos, sirviendo a sus diferentes usos o funciones, obedezcan, además, a un orden visual y compositivo perfecto y absolutamente regular.

La segunda planimetría es más realista; no mezcla los sistemas, sino que atiene de sólo al moderno, y es la que realmente tiene que ver con Wollaton Hall. En efecto, el centro no es un patio, sino un salón cuadrado, cerrado y cubierto, que se acompaña de cuatro salas más pequeñas para formar un volumen rectangular. Este volumen se rodea de cuatro logias, cerradas lateralmente por cuatro volúmenes o torres de esquina, subdivididos en su interior, pero con una apariencia unitaria y cuadrada en el volumen externo. El resultado exterior es doblemente simétrico, aunque no desde el centro, y presenta dos frentes principales y opuestos en los que se disponen las entradas.

La división interna de las torres, además de ser contraria a su condición volumétrica y unitaria, es diferente según los casos, pues Serlio no evita introducir las escaleras, situando una principal en una de las torres y otras dos secundarias, una de ellas en la misma torre que la principal y la otra en una torre distinta. Esta es una de las características más propias de la composición por elementos en sus versiones históricas: se prefiere el orden y una absoluta simetría y regularidad formal como ideales que se han de cumplir obligadamente en la apariencia externa, lo hagan o no en la organización interna. Esto se debe a que los *elementos* se utilizan para servir a los distintos usos y, también –y sobre todo– para ordenar la composición visual, que ahora necesita la regularidad al servir edificios exentos en espacios muy abiertos.

Estos esquemas *serlianos* son muy interesantes porque permiten observar que los cambios de ideal ocurrían también en Italia –por un lado patria del renacimiento y, por otro, lugar de clima soleado–, durante una etapa en la que conviven la perfección del sistema antiguo en el desarrollo de los palacios y los conjuntos de programa complejo en torno a patios,³ y con el nacimiento de este nuevo sistema

de *composición por elementos*; este método resulta muy apropiado para edificios aislados y exentos, necesitados de una composición muy regular, ordenada y simétrica, y caracterizados por buscar el ideal de la identidad entre los volúmenes que el uso requiere y el orden compositivo que pueden procurar. Ya hemos visto antes el caso de algunas –pocas– villas de Palladio, que acudió a este sistema como uno de los medios más adecuados para resolver sus villas aisladas y para darles la perfección formal que quería y necesitaba buscar para ellas.

Así pues, el palacio de Wollaton Hall presenta una semejanza con estos esquemas serlianos; se construyó fiel a los ideales y características descritos, y sirviendo un programa amplio y ordenado. En torno a las dos grandes salas superpuestas en altura se yuxtaponen en horizontal, ya no cuatro crujías, sino cuatro elementos compuestos de otros más simples y agrupados dos a dos según las orientaciones. En el sentido longitudinal se yuxtaponen dos elementos más cortos, y transversalmente a estos, otros más largos, que superan a estos últimos y se inscriben en una figura cuadrada. En las esquinas de esta figura se insertan las cuatro torres, también cuadradas, y que por lo tanto vuelven a inscribirse en otra figura igualmente cuadrada que encierra la totalidad.

Los elementos compuestos, o crujías, se subdividen interiormente de forma arbitraria con respecto a la geometría y siguiendo el programa. Incorporan gestos compositivos en forma de pequeños elementos sobresalientes en sus centros que no afectan al orden interno, que es funcional –o que, al menos, pretende serlo– y en el que se disponen libremente las escaleras, las divisiones en uno y en otro sentido, o la continuidad de grandes salas, e incluso de galerías corridas a lo largo de uno de los lados mayores.

Sin embargo, al igual que en Longleat, cualquiera que sea la desigualdad o libertad interna existente, se contrarresta mediante el perfecto orden exterior, ricamente labrado a la manera *italiana* –al decir de Summerson–. Este orden se compone de un sistema jónico de columnas, columnas dobles y otras columnas dobles con hornacina intermedia, que dividen a la perfección los ventanales en tres, cuatro o cinco módulos cuadrículados, para generar composiciones exactas, regulares y simétricas. La rica imagen, evocación arcaica de un castillo, se presenta con una perfección formal absoluta, pues esta es verdaderamente su principal pretensión. En el interior, la perfección formal se busca sobre todo en el *hall*; una traslación, en muy buena medida, de la naturaleza de los templos en los conjuntos religiosos del sistema claustral, aunque en este la posición sea exactamente la del antiguo y desaparecido patio, y no la del templo, como ya habíamos comentado.

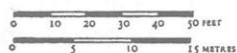
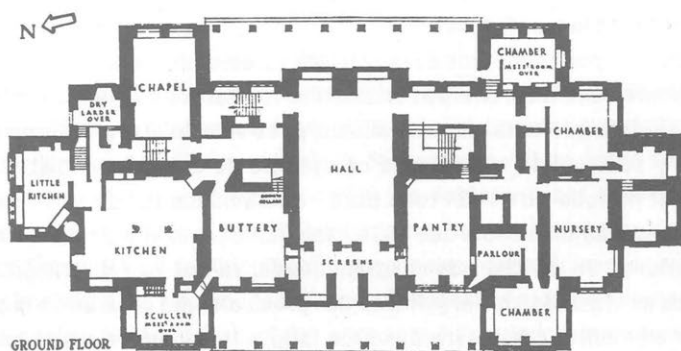
El tercer palacio atribuido a Smythson es el **Hardwick Hall** (1590-1597), que Summerson relaciona también con la tratadística del renacimiento italiano, esta vez con Palladio.⁴

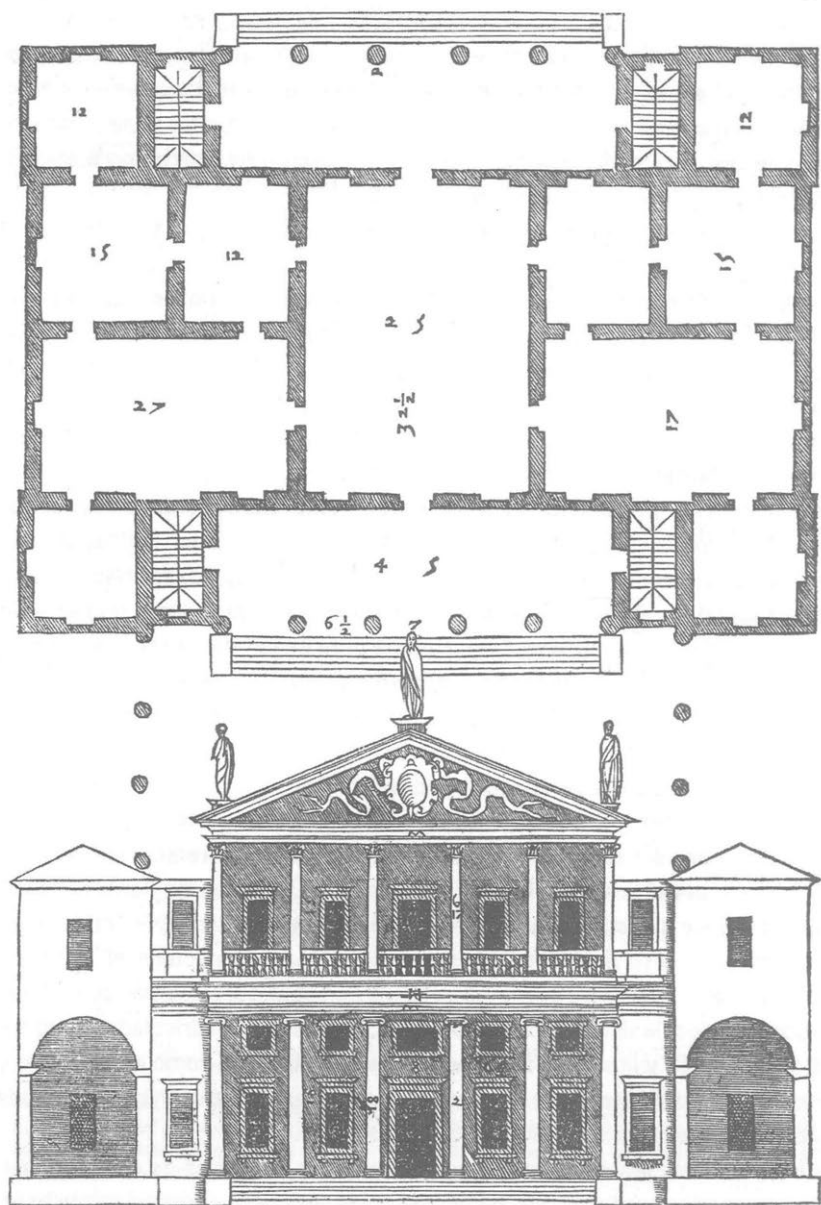
En el libro segundo, Palladio edita los planos de la Villa Valmanara, en Lisiera. Aunque es una arquitectura de carácter compacto, sin embargo, podría interpretarse también como de composición por elementos. En rigor, consta de un gran cuerpo rectangular subdividido en el interior y en el que destaca la sala central. Yuxtapuestas a este cuerpo se han dispuesto dos logias en cada frente largo, cuatro escaleras a los costados de estas y cuatro cuerpos cuadrados de esquina. El alzado manifiesta de una manera directa y fiel todos estos elementos que componen los lados largos. Volvemos a comprobar, una vez más, y al igual que en el caso de Serlio, que el renacimiento italiano –con más precisión, el manierismo véneto– inició un nuevo sistema de hacer arquitectura, y abandonó en buena medida el antiguo.

Efectivamente, Hardwick Hall guarda cierta semejanza con la Villa Valmanara, aunque la organización de la planta es más compleja. El área central no está subdividida, sino que consiste en un *hall* transversal y alargado, que también da a dos logias, pero al que lateralmente se le han superpuesto dos grandes cuerpos simétricos y cuadrados, subdivididos de una forma complicada, y cuya forma es distinta e irregular. En los lados de esos cuerpos correspondientes a las dos dimensiones largas del palacio se adosan otros cuatro que limitan las logias, y estos saledizos se repiten adosados a los mismos elementos cuadrados, pero en los centros de los lados menores.

La composición por elementos es muy nítida en este caso: *hall*, logias, cuerpos cuadrangulares laterales, cuerpos en saledizo frontales y laterales. Al menos es mucho más clara que en la villa de Palladio, pues en esta el gran cuerpo central era único y subdividido, y aquí está compuesto de tres partes distintas. Sin embargo, el método no es del todo puro –quizá nunca pueda serlo del todo: vimos y vemos también ahora que en Palladio tampoco lo era–; esto se debe a la división interna de los cuerpos cuadrangulares, ya que la subdivisión de una figura dada es el mecanismo arquitectónico precisamente contrario a la composición por elementos o partes; a pesar de todo, ello no impide, como podemos observar, que conviva con él y lo complementa, confirmando así otros casos ya vistos.

Otros recursos también provocan que el método sea impuro, una condición que debe ser considerada, no obstante, no tanto como una imperfección, sino, por el contrario, como la inevitable dotación de grados de libertad necesarios para la





Andrea Palladio. Planta y alzado de la Villa Valmanara, Lisiera, Vicenza.

satisfacción plena de los programas concretos y de otras intenciones. De esta forma, los volúmenes en saledizo se prolongan en el interior para dar más profundidad al espacio, tal y como lo hace la capilla en las plantas baja y segunda, y, también, como algunos cuerpos en saledizo se unen interiormente a partes de otros cuerpos, formando espacios más mixtos y continuos, tal y como ocurre en la galería y en la *high great chamber*, ambas en el último piso.

No obstante, observemos que en la villa de Palladio, aquello que no pertenece al método –la partición interna de una figura dada– es también, sin embargo, muy ordenado: podría decirse que se trata de la unión de tres recintos casi idénticos y de la subdivisión de los dos extremos, y que en todos –o casi todos– los casos se producen recintos muy proporcionados. De esta forma, existe una fuerte y atractiva ambigüedad metodológica, pues podría entenderse que se trata, simultáneamente, del recurso de la partición de una figura dada y del de la unión de recintos diversos.

En Hardwick Hall, en cambio, los dos grandes elementos cuadrangulares en los costados del *hall* sólo están subdivididos, sin que quepa la posibilidad de que estén compuestos por partes, pues el desorden y la desigualdad lo hacen imposible. Es como si esta partición, directamente ligada al programa, no perteneciera propiamente a la arquitectura, aunque para llegar a este reconocimiento tendríamos que olvidar cosas tan importantes como las escaleras, introducidas con el mismo desorden que las habitaciones. También hay que destacar los grandes muros estructurales internos, que parten los elementos más grandes y, en algunos casos, se independizan de la disposición.

Sin embargo, como siempre, el exterior exhibe la pureza y la perfección más exactas, que en este caso son intensas y están bellamente relacionadas con la disposición, pues el cuerpo del *hall* se destaca de los laterales mediante un ligero desplazamiento hacia fuera, y los elementos en saledizo se convierten en altas torres –con un piso más que el resto– que jalonan y articulan el volumen. Figurativamente, Hardwick es muy parecido a Longleat, tanto por los cuerpos en saledizo como por la sistemática de los huecos, verticales y cuadriculados. La igualdad, la repetición y la simetría son perfectas en este caso, como en Longleat y como en Wollaton, puesto que, como ya sabemos, representan en buena medida tanto las virtudes como las necesidades del método.

Hardwick Hall evidencia también las dificultades o carencias de este sistema. O acaso pone de manifiesto las dificultades generales de la arquitectura; esto es, de la difícil conciliación entre programa, construcción y buena apariencia que todo inmueble implica. En Hardwick domina la buena apariencia del exterior y

de las piezas internas más importantes, así como la construcción sensata, de manera que se sacrifica la limpieza de la disposición y su concepto. ¿Es un producto de la impericia, de las imposiciones de los propietarios, de cambios en el tiempo? No lo sabemos. Pero, sin duda, es el producto, en alguna medida al menos, de un sistema que aún no se ha dominado del todo.

¹ Véase SUMMERSON, JOHN N., *Architecture in Britain. 1530-1830*, cap. 4: "The prodigy houses of Queen Elizabeth's reign", Penguin Books, Harmondsworth, 1970. La relación con los esquemas de Serlio es evidente, pero la influencia real es muy improbable, dadas las fechas de construcción de Wollaton, ya que la edición italiana del tratado de Serlio es de 1584, y la inglesa, de 1611.

² Véase SERLIO, SEBASTIANO, Cuarto libro, folios 71 y 72, en *The Five Books of Architecture. Reprint of the English Edition of 1611*, Dover, Toronto, Londres y Nueva York, 1982.

³ Véase CAPITEL, ANTÓN, *La arquitectura del patio*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

⁴ *Ibíd.*

**CLASICISMO
Y COMPOSICIÓN
ELEMENTAL EN
INGLATERRA.
LA OBRA DE
INIGO JONES**

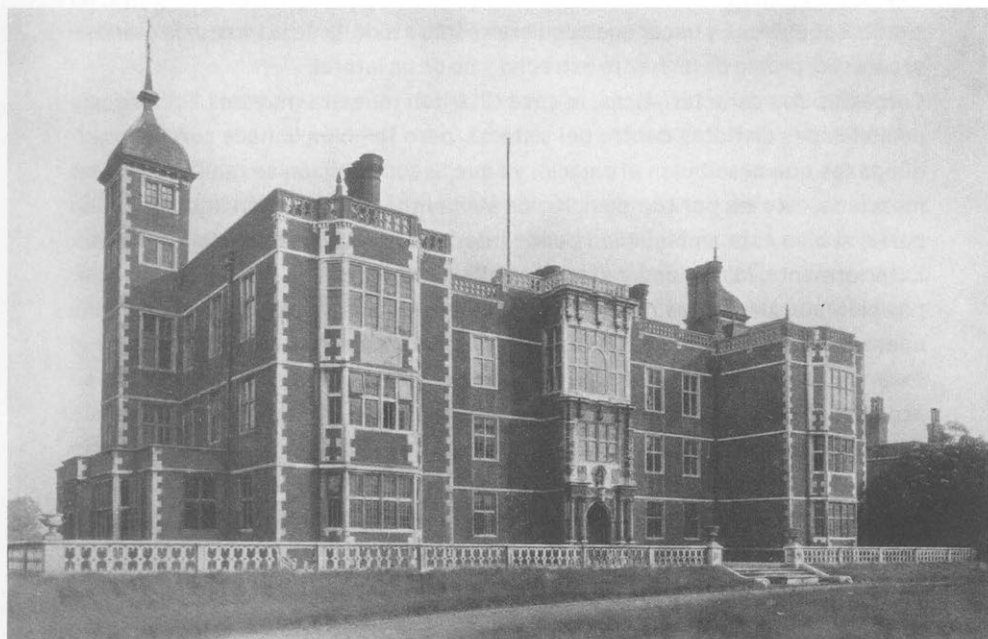
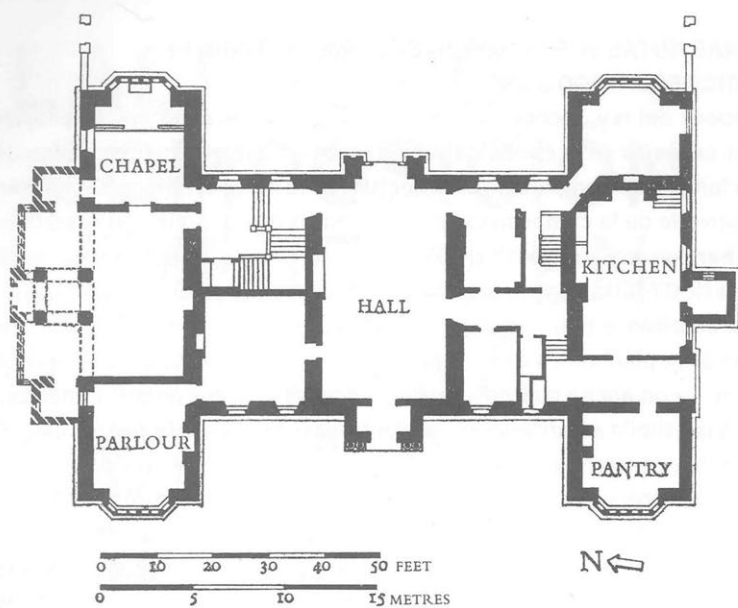
ALGUNAS NOTAS SOBRE ARQUITECTURAS JACOBINAS ANTERIORES A INIGO JONES

En la época del rey Jacobo I de Inglaterra, y ya en el siglo xvii, se produjeron algunas secuelas de la época isabelina, antes de que el arquitecto Inigo Jones revolucionara por completo la arquitectura de la corte británica. Como ejemplo del desarrollo de la *composición por elementos* destacaremos dos edificios, la **casa Charlton**, en Greenwich (1607) y la importante y compleja **casa Hatfield**, en Herts (1607-1611), obra de Simon Basil, Robert Cécil y Robert Lyning.

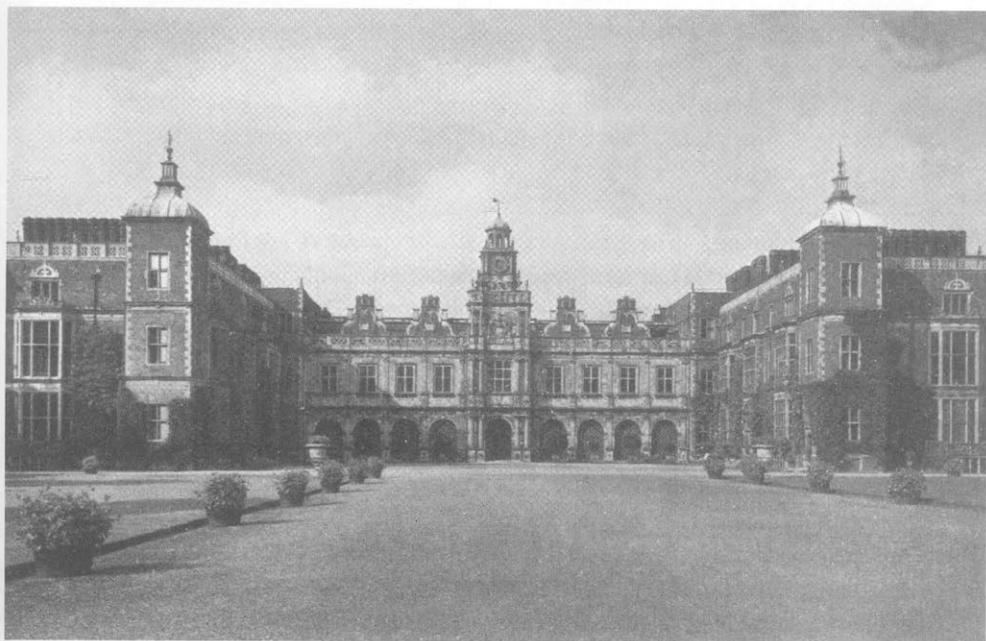
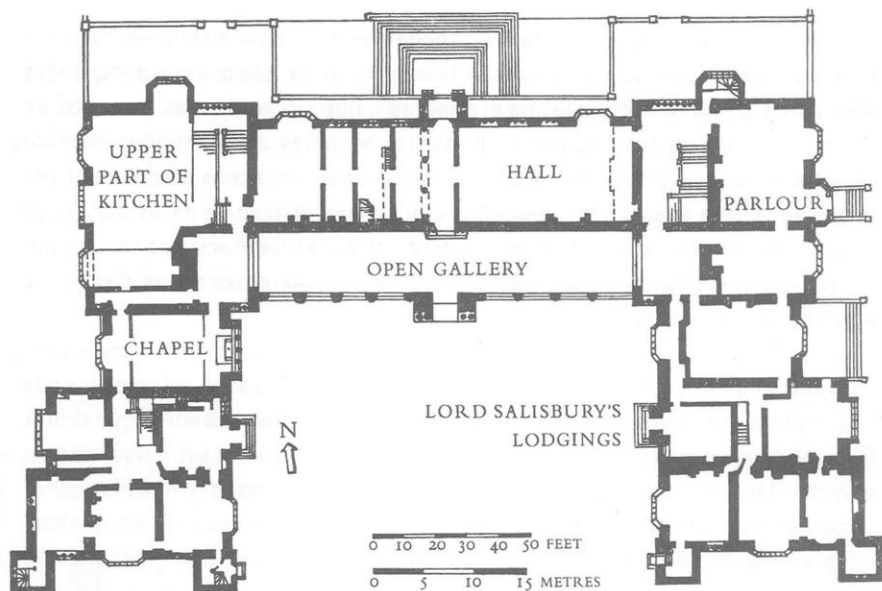
La **casa Charlton**, atribuida a **John Torpe** por John N. Summerson,¹ quien observa su semejanza planimétrica con el palacio de Hardwick, de Robert Smythson, se compone de un ancho cuerpo central y dos alas sobresalientes. El *hall* central que más la asimila a Hardwick no se identifica externamente con el cuerpo más ancho que lo contiene excepto por los volúmenes sobresalientes y situados en su eje, más estrechos que el *hall*, y que obedecen a la división interna del cuerpo central, y no a la yuxtaposición de partes. Las alas se identifican en gran medida como elementos yuxtapuestos, pero se trocean también por división interna, y presentan volúmenes en forma de torre en su centro, adquiriendo de esta forma dos características de interés: provocar dos fachadas pequeñas desiguales, no simétricas entre sí, y hacer que adquieran –sobre todo, la de la torre más grande– el carácter propio de un frente estrecho y no de un lateral.

Con estas dos características, la casa Charlton muestra mayores libertades y posibilidades distintas dentro del sistema, pero también lo hace con las ambigüedades que desdibujan al palacio, ya que la composición se realiza de forma mezclada, esto es, por composición de elementos y por división interna de una parte; si bien esta ambigüedad puede interpretarse como un enriquecimiento. Exteriormente, la claridad y el esquematismo de Hardwick –*dibujando* la composición por elementos mediante los volúmenes externos, aunque fuera más aparente que del todo real– se ha perdido. Los volúmenes más definidos en el exterior son los tres principales –el centro y las alas–, desde luego, pero se acompañan de otros, como los cuerpos de los miradores y las torres, que no tienen importancia en la composición de la planta, o que la tienen, si se prefiere verlo así, tan sólo como algo secundario y a otra escala.

La **casa Hatfield**, de Basil, Cécil y Lyning es, como ya se ha dicho, más compleja, si bien presenta la claridad de la formación de un patio abierto en su frente, que se ha configurado al hacer crecer la dimensión de las alas y llevarlas hacia un solo lado, y que constituye uno de los esquemas planimétricos verdaderamente abundantes en la historia de la arquitectura occidental. La planta está compuesta mediante



Atribuida a John Torpe: planta y vista de la casa Charlton, Greenwich, 1607.



Simon Basil, Robert Cécil y Robert Lying. Planta y vista de la casa Hatfield, Herts, 1607-1611.

partes, casi todas de gran tamaño, y que podemos identificar en número de siete: el gran elemento central que constituye todo el frente del patio; otros dos grandes elementos, de dimensión próxima al cuadrado, que sirven de alas, pero que en realidad las inician, doblando en este caso las esquinas; dos pequeños elementos de nexo, y otros dos grandes de remate, que finalizan dichas alas. Excepto en lo que se refiere a las partes pequeñas que forman el nexo de estas alas, cuyo espacio interior es casi unitario, en los otros cinco las habitaciones se configuran por división interna de sus figuras, si bien en los extremos de las alas puede apreciarse también la insinuación de un sistema mixto.

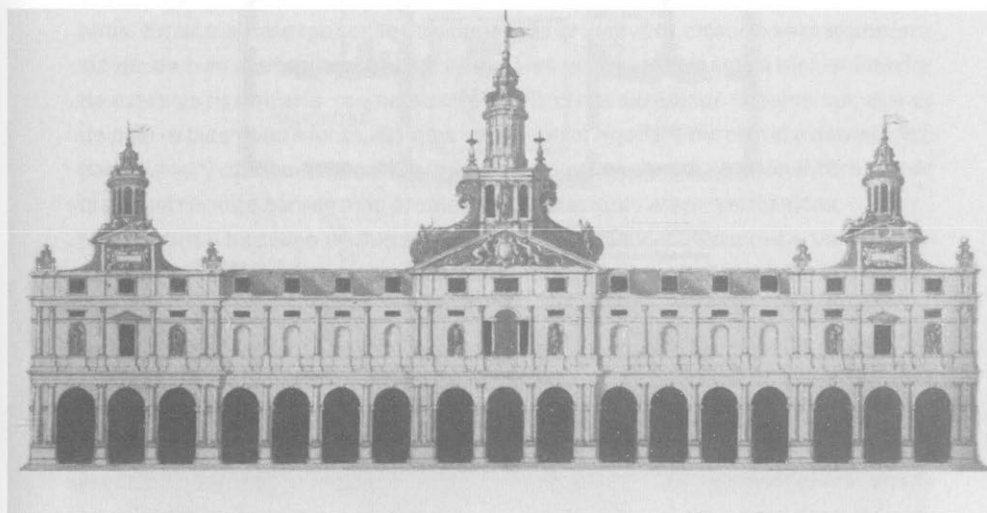
En el exterior de la casa abundan los elementos menores, y a otra escala compositiva, también menor, como son las torres y los cuerpos de mirador, así como los que sirven de acceso y composición central, a uno y otro lado del pabellón al que sirven. Sin embargo, es más interesante destacar el hecho, bastante primitivo, de que, aunque el interior de las planimetrías es desordenado y asimétrico, el exterior es completamente simétrico, a pesar de la complejidad y de la condición no sistemática de la disposición general, reaccionando así al modo de Smythson, aunque sin sus recursos de repetición. Esto es, no al modo más libre y moderno, algo *pintoresco*, que insinuaba la casa Charlton al presentar fachadas laterales distintas y, por tanto, asimétricas. Veremos más adelante el óptimo aprovechamiento que se obtendrá de la posibilidad de que las alas y los laterales de palacios y conjuntos no sean simétricos, utilizando el hecho de que dichas alas y laterales no pueden verse simultáneamente, a favor de la libertad y de la coherencia del edificio.

LA REVOLUCIÓN PALLADIANA DE INIGO JONES

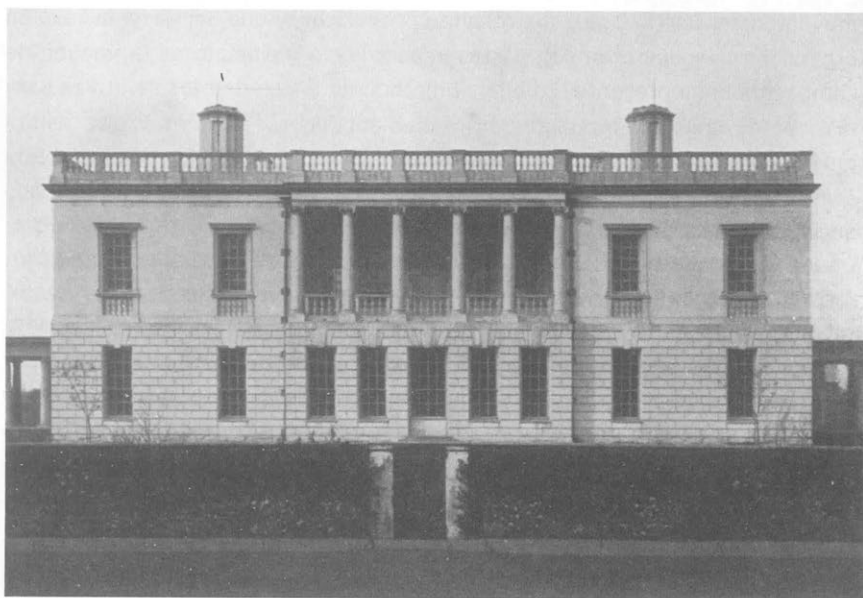
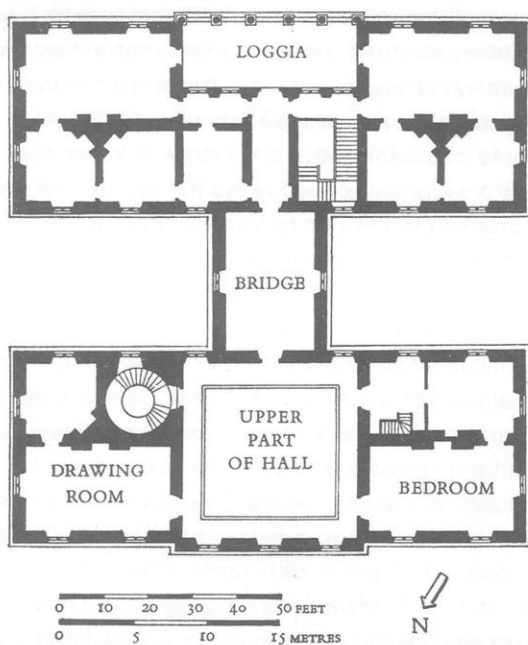
Inigo Jones (Londres, 1573-1652), pintor y arquitecto que viajó a Italia a finales del siglo XVI y en el período 1611-1615, llegó a ser superintendente de las fábricas reales después de este segundo viaje, y fue quien incorporó el renacimiento italiano —o, más propiamente, el manierismo palladiano— a la cultura arquitectónica inglesa.

Ese aspecto es de especial relevancia para nuestro tema, sobre todo por lo que esta incorporación significaría para el desarrollo del original barroco inglés y para la arquitectura dieciochesca, pues la producción propia de Jones no es tan significativa en relación al sistema que estamos estudiando. No obstante, hay que destacar algunos ejemplos importantes.

El primero de ellos es el dibujo de 1608 para el **Gresham's Royal Exchange**, cuya arquitectura ya recibió las influencias del renacimiento italiano, aunque, en lo que se refiere a lo figurativo, estaba todavía lejana del palladianismo, pues esta fachada, en lo referente a la organización del edificio, funciona tal como describimos en



Inigo Jones. Dibujo para el Gresham's Royal Exchange, 1608.



Inigo Jones. Planta y frente sur de la casa Queen's, 1616-1635.

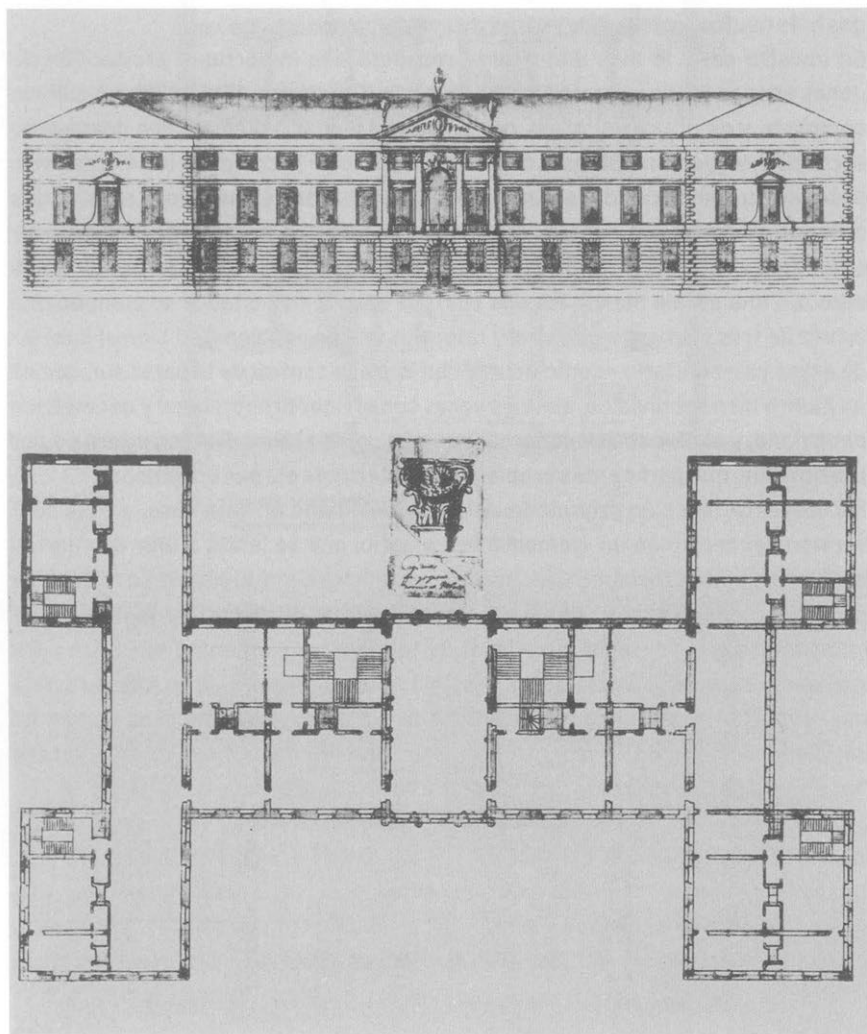
su momento para la Villa en Maser de Palladio, aunque en este caso se manifieste en una composición casi plana y, en aquel, en una notoria volumetría: las cinco piezas propias de tantas composiciones frontales; un elemento central y principal, dos más neutros y de unión, y otros dos extremos.

En nuestro caso, lo más interesante respecto a la importante producción de Jones es la pequeña y atractiva **casa Queen's** (Greenwich, 1616-1635), un edificio compacto y de altura uniforme, que se podría llamar palladiano sin demasiado escrúpulo, y que se manifiesta como un producto de la composición elemental a pesar de su compacidad. La planta revela con claridad el método al reflejar dos cuerpos de perímetro simétrico, anterior y posterior, unidos por un elemento entendido como nexo central y por otros dos laterales, dejando patios entre ellos. En una escala menor, los dos cuerpos principales citados se componen a su vez de tres elementos, central y laterales (en las esquinas), si bien el interior de estos ya es unitario –como ocurre con la pieza central de la parte sur, que es un *hall*– o bien subdividido, algunas veces con el rigor proporcional y geométrico palladiano, y otras con una despreocupación por la exacta división interna o por la asimetría, que parece más propia de las anteriores etapas británicas.

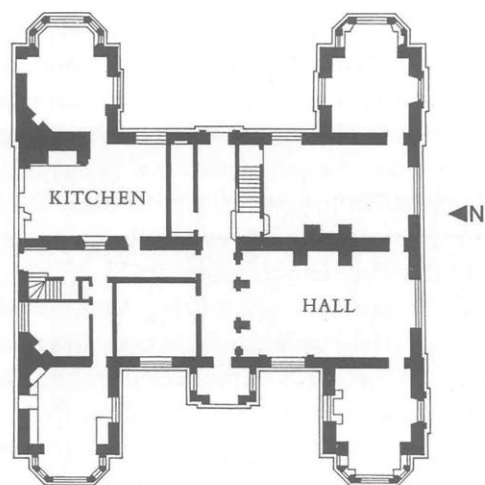
No obstante, hay algo profundamente antipalladiano en esta casa, y es la conversión del centro en un elemento secundario, que se limita a unir dos partes muy importantes (*bridge*), que resultan periféricas, y que hacen de la casa un organismo desgajado en dos partes separadas, a despecho de la imagen de compacidad que presenta. En ella, el método de los elementos se utiliza para matizar la composición al distinguirlos mediante ligeros resalte, lo que resulta muy importante para la correcta lectura de la planta, ya que sin ellos el sistema sería más difícil de interpretar y considerablemente más equívoco. Este detalle hace que la casa sea mucho más moderna en su concepto.

ALGUNAS OBRAS POSTERIORES A INIGO JONES EN EL SIGLO XVII

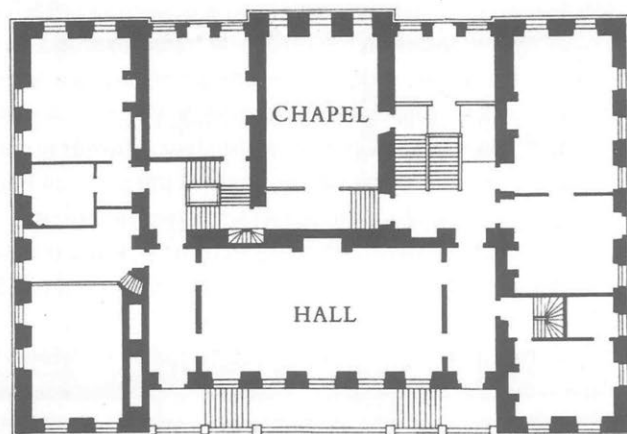
Después de Inigo Jones abundaron, por un lado, las casas compactas, que hemos de asignar sobre todo al método de la división de la figura, y, por otro, algunas que debemos clasificar en el *sistema de los cinco elementos* que, en un sentido muy amplio, hemos observado en la palladiana Villa en Maser. A este grupo corresponde, por ejemplo, el proyecto del **castillo de Belvoir**, de **John Webb**, en que el elemento central se insinúa apenas con un ligero resalte, aunque figurativamente se haga notar de modo conveniente; en este caso, los elementos laterales son, por el contrario, muy grandes y están dispuestos transversalmente; y a su vez, se componen de tres elementos.



John Webb. Alzado y planta del castillo de Belvoir.



0 10 20 30 40 50 FEET
0 5 10 15 METRES



0 10 20 30 40 50 FEET
0 5 10 15 METRES

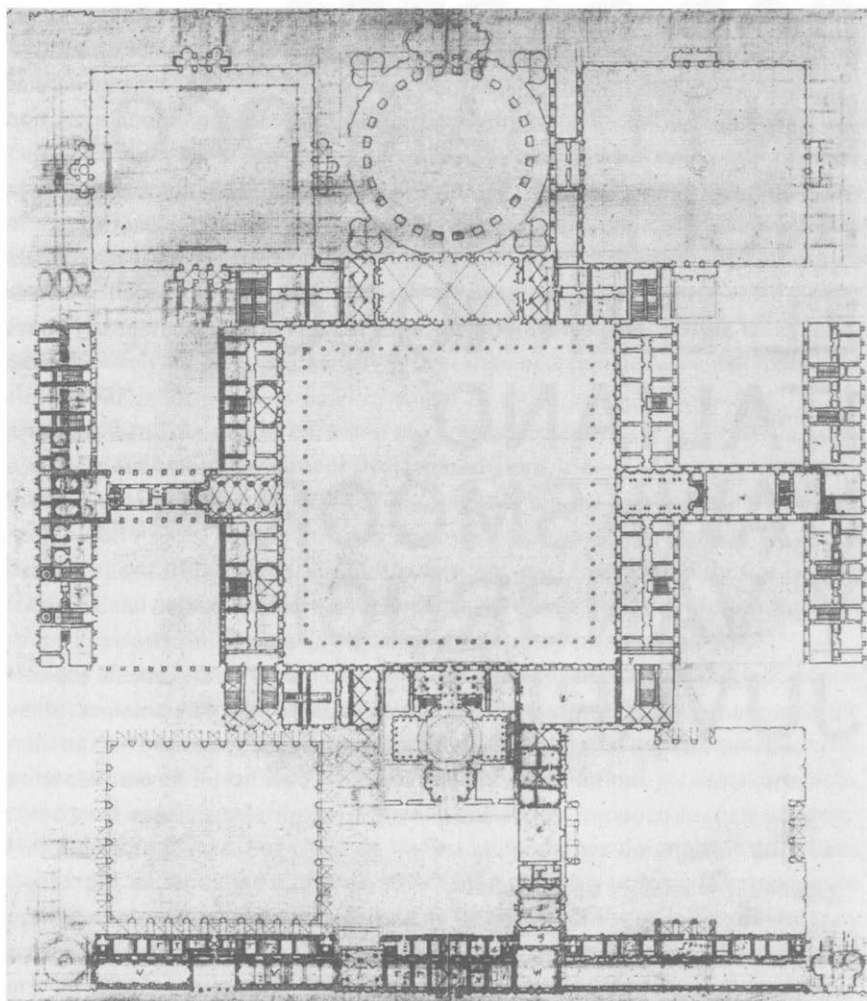
Podemos encontrar otros casos pertenecientes a distintos esquemas. Uno de ellos es la **casa Swakeleys** (Middlesex, 1638), de autor desconocido, formada por un gran rectángulo subdividido interiormente, pero con cuatro grandes elementos volumétricos, acabados en cuerpos de miradores, y yuxtapuestos en los extremos de los dos lados mayores del rectángulo base. Su planta es extremadamente prolija como composición por partes, pero, a pesar de su singular impronta, su esquema es muy simple. Su estilo es barroco, aunque Summerson la clasifique como parte de un *manierismo artesano*.

Otra variante muy distinta es la **Raynham Hall** (Norfolk, 1635), también de autor desconocido, que es una casa prácticamente compacta, pero cuya planta, como la casa Queen's de Jones, revela un método de composición elemental. Consta de un cuerpo delantero, central y alargado, que es el *hall* propiamente dicho, flanqueado por dos pabellones laterales que sobresalen por el frente sólo lo necesario para alojar una doble escalinata, aunque, por detrás, esta adquiere una dimensión tan dilatada que permite ubicar en la parte trasera otro cuerpo central, en disposición transversal, para alojar la capilla. Entre esta capilla y los cuerpos laterales, otro elemento cierra el volumen. De esta manera, el edificio tiene por delante un sistema de sólo tres elementos, y por detrás, el más clásico o convencional, de cinco.

Resulta curioso que la renovación figurativa de la arquitectura británica realizada por Jones no significara más que un refuerzo de la tradición propia en lo que respecta al sistema de concepción y organización de los edificios palaciegos y domésticos, que respondieron a la composición por elementos o partes antes y después de Jones, tal y como si la influencia palladiana hubiera sido más propia. El abandono casi completo del sistema tradicional de patios por parte de Palladio evitó probablemente que se adoptara en Inglaterra, si bien fue precisamente Inigo Jones quien realizó un gran palacio ordenado en torno a patios, el proyecto para el **Palacio de Whitehall** (1638), un grandioso organismo de método híbrido, pues combina el tradicional sistema latino con el moderno.

Este sistema moderno adquirió verdadera importancia en Inglaterra cuando alcanzó cierto grado de calidad y de singularidad, tal y como sucedió, por un lado, en los grandes palacios proyectados por Vanbrugh a principios del siglo XVIII, y en el palladianismo de la mitad del mismo siglo. Será lo que veremos en los siguientes capítulos.

¹ SUMMERSON, JOHN, *Architecture in Britain 1530-1830*, Penguin Books, Harmondsworth, 1970.



Inigo Jones. Dibujo para la planta del palacio de Whitehall, 1638.

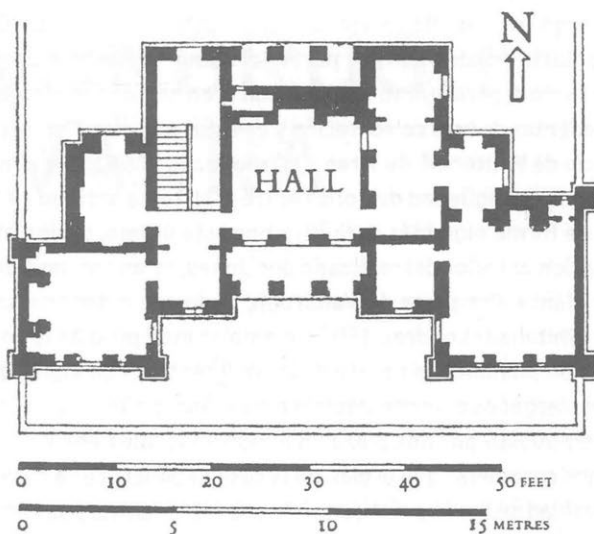
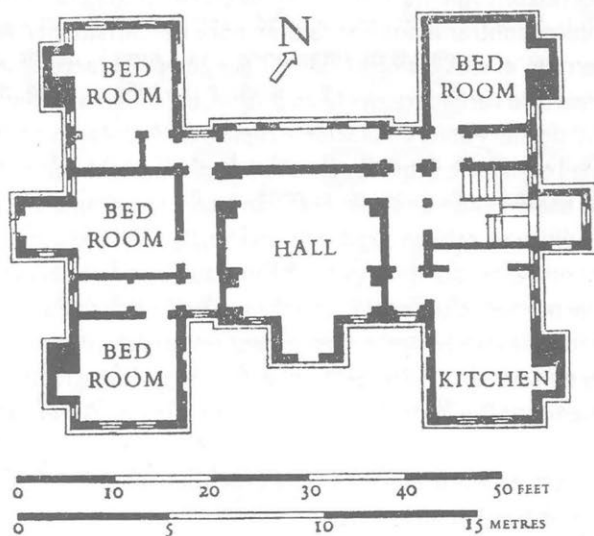
**LA ARQUITECTURA
POR PARTES
EN EL BARROCO
INGLÉS Y EN
EL BARROCO
ITALIANO.
HAWKSMOOR
Y VANBRUGH.
JUVARRA**

EL BARROCO INGLÉS, NICHOLAS HAWKSMOOR Y JOHN VANBRUGH

Si siguiéramos históricamente con la arquitectura de Inglaterra posterior a Inigo Jones, nos encontraríamos con la gran obra de Christopher Wren, quien adoptó y desarrolló el clasicismo al tiempo que llevó adelante el interesante intento de convertirlo verdaderamente en británico. Esta idea se llevó a cabo en la gran catedral de San Pablo, emulación y réplica de San Pedro de Roma, pero con correcciones góticas, y, sobre todo, en la grandísima cantidad de parroquias construidas en Londres con una investigación tipológica propia y con la invención de la torre única en cabeza, fundando una tradición inglesa que duró hasta el siglo XIX. Sin embargo, su obra no fue demasiado significativa para nuestro tema, a pesar de que todas sus obras palaciegas y de programa complejo respondieran al método de la *composición por elementos*. Pueden citarse entre ellas el Royal Hospital de Chelsea (1682-1689), el proyecto del palacio de Winchester (1683), el del Hampton Court (1689) y la gran realización del Greenwich Hospital (1695-1707).

En esta última obra de Wren, como en otras, podemos notar la presencia de su ayudante **Nicholas Hawksmoor** (Nottinghamshire, 1661-1736), quien conectaría luego con **John Vanbrugh** (1664-1726), para dar lugar a una importante colaboración entre ellos, asunto que nos interesa ya plenamente. Cuando Vanbrugh recibió el encargo del castillo de Howard por parte del conde de Carlisle, en 1699, y el del palacio de Blenheim por parte del duque de Malbrough, en 1705, requirió a Hawksmoor para que colaborase con él en ambos proyectos.

Hay dos antecedentes de esta colaboración y de estos palacios. Por un lado, el proyecto del **palacio de Whitehall**, de **Wren y Hawksmoor** (1699), que aunque no eliminaba del todo la ambigüedad de Jones entre el sistema antiguo y el moderno, se decantaba de forma algo más definitiva por este último, si bien el proyecto, como en la ocasión anterior del realizado por Jones, tampoco pasó de un atractivo dibujo en planta. Por parte de **Vanbrugh**, podemos detenernos en la **casa Goose-pie**, en Whitehall (Londres, 1699), ejemplar muy puro de la composición por elementos. Su planimetría consta de un *hall* central, con logias delantera y trasera, de dos alargados cuerpos intermedios y de dos cuerpos extremos, cada uno de ellos compuesto por dos piezas que no son iguales entre sí, por lo que, aunque podemos considerar que el plan de la casa es simétrico, la casa en sí no lo es. Esta singularidad se limita prácticamente a lo compositivo, pues en la fachada principal los cinco elementos forman sólo tres en lo que respecta a la imagen; esto se debe a que la logia y los elementos intermedios constituyen una composición única y central, aun cuando pueda considerarse que se divide en tres partes, y que



John Vanbrugh. Plantas de la casa Vanbrugh's, Esther, 1711 (arriba) y de la casa Goose-pie, Londres, 1699 (abajo).

los elementos extremos, sólo de una planta en este frente, lo completan como piezas subordinadas. Los cinco elementos se hacen patentes por detrás, y la desigualdad se manifiesta en los laterales, aunque no pueda apreciarse de una vez. Aunque algo tardía –esto es, ya de una época en la que el castillo de Howard estaba próximo a su finalización–, conviene citar también en este momento la casa del propio Vanbrugh en Esher, la **casa Vanbrugh's** (1711). La planta es muy propia del sistema que analizamos y, junto con la anterior, da idea del apego del arquitecto a él. El clásico *hall* central se rodea en este caso de deambulatorios por tres de sus lados, de manera que estos sustituyen a los elementos no menos clásicos de nexo, y sirven de unión a unos pabellones extremos transversales; de esta forma configuran una figura en H que puede considerarse del todo clásica en la tradición británica de este método, aunque no siempre responda a una disposición semejante. Los grandes frentes laterales que forman estos pabellones se reconocen como tales, y para vencerlos figurativamente se disponen tres elementos en saliente, uno central más grande y dos laterales más pequeños y simétricos. Las licencias entre simetría externa total y ocupación interior libre se limitan a los detalles pero son abundantes.

El castillo de Howard

Hemos visto, pues, que Hawksmoor y Vanbrugh habían heredado por separado el moderno sistema, pero este adquirirá para ambos su verdadera fuerza cuando lo apliquen en el importante desarrollo que significó el dilatado programa de sus dos grandes operaciones palaciegas, el **castillo de Howard**, en Cork (1699-1712), y el **palacio de Blenheim**, en Oxon (1705-1724).

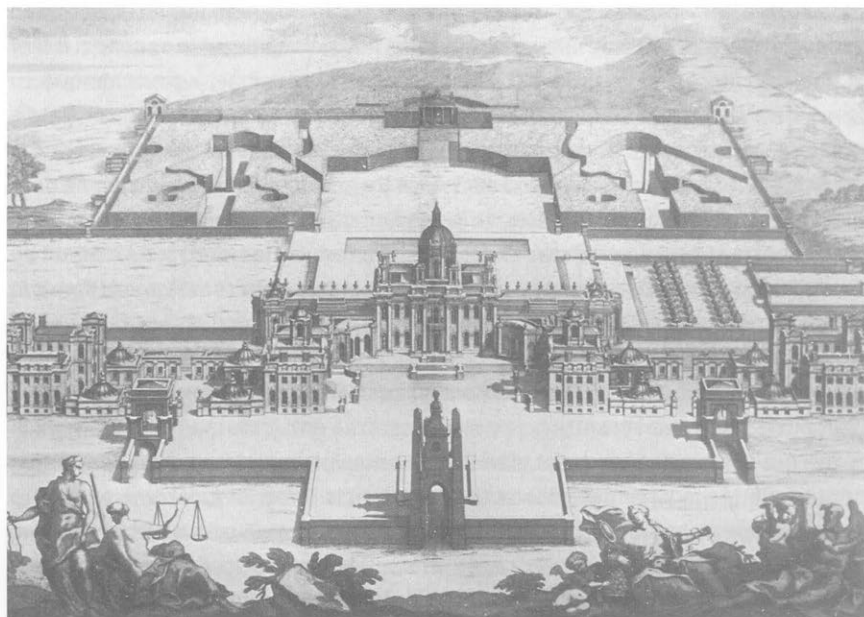
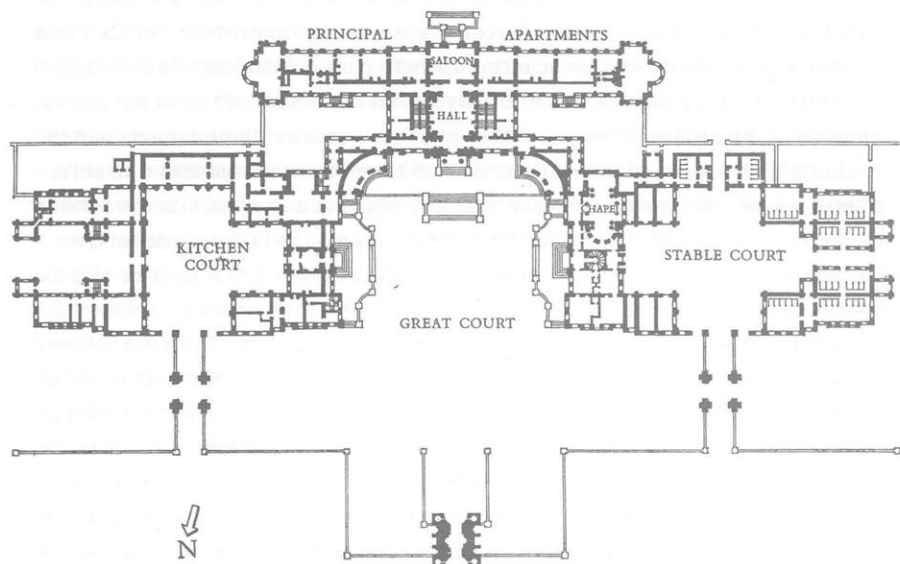
El programa del castillo de Howard es el propio de una gran casa señorial campestre proyectada y construida para el conde de Carlisle, aislada en medio del campo, y que ha de formar una suerte de ciudadela que sea tan representativa como funcional. Consta de un palacete central, que constituye la casa propiamente dicha, y de dos complejos o anexos laterales: uno, el edificio de servicio o de cocinas, y el otro, el de los establos. Desde estas tres grandes partes, la disposición del conjunto adquirió un fuerte sabor *palladiano* –y ello a pesar de las diferencias entre la arquitectura concreta–, pues éste se basa en desarrollar y hacer más compleja una idea de *villa* campestre de gran programa, tal y como había sido enunciada, con mucha más simplicidad y por primera vez, en la villa Trisino. La estricta jerarquización introducida por Palladio en un esquema en que el desarrollo de los elementos laterales era mínimo, casi indicativo, subsiste en este caso, aunque estos anexos laterales han crecido y se han complicado en gran medida.

Así, pues, observamos que en el centro del palacio se dibuja con toda nitidez la planta de una *villa palladiana* compacta, si bien, y al contrario de lo que era común en ellas, su disposición no se produce mediante la división de una figura, sino mediante la yuxtaposición de elementos diversos capaces de componerla. Observando estas piezas menores, de muy distinto carácter, podemos analizar los elementos más primarios de la composición de la planta, aquellos que pertenecen a una primera escala compositiva. Tal como explicaremos, la composición por elementos o partes se produjo en estos casos a través de escalas diversas: unas partes muy primarias componen un elemento que, a su vez, forma parte de otra composición superior.

Las piezas primarias forman parte de la primera escala y son de distinta naturaleza o carácter, como hemos dicho. En el centro –la posición que coincide con el eje de simetría transversal para todo el conjunto– se sitúan los dos elementos principales, el *hall* y el salón. Estas son las dos primeras jerarquías, tanto de todo el conjunto como de la primera escala, y aunque no podrían alcanzar pleno sentido si se consideraran de forma aislada, constituyen sin embargo figuras –o habitaciones, si se prefiere decirlo así– que tienen en sí mismas una naturaleza propia y completa contempladas por separado. Es decir, son principales desde todos los puntos de vista y no tienen nada de auxiliares. Las demás piezas, en cambio, incluso por la condición de servidumbre que les da la simetría, sólo adquieren sentido cuando están acompañadas de su gemela, y como partes que completan la figura general junto con las principales.

La segunda escala de los elementos o partes es la de la *villa*, que compone a su vez el palacio propiamente dicho, con el auxilio de las dos alas y de los cuerpos mixtilíneos que definen con ella la cabecera del gran patio abierto, y que sirven de nexos con los edificios de servicio. Sin embargo, en esta segunda escala, la *villa* tiene ya una naturaleza que adquiere pleno sentido si se la considera por separado, esto es, de forma aislada. Esta condición no se produce en los cuerpos de las *alas* ni en los de los *nexos*, que constituyen unos pares de elementos afectados por la simetría y también por su condición neta de piezas que, aunque compuestas, son auxiliares.

La tercera escala es, obviamente, la del palacio principal, que compone el conjunto con el edificio de las cocinas y el de los establos, ambos desarrollados alrededor de un patio por el que se penetra y se circula y, por lo tanto, algo contaminados por el antiguo sistema claustral,¹ aunque sea muy levemente. El palacio vuelve a ser un elemento con total autonomía y que tendría pleno sentido si se considerase de forma aislada. Además, los elementos auxiliares –el pabellón de las



Nicholas Hawksmoor y John Vanbrugh. Planta y perspectiva del castillo de Howard, Cork, 1699-1712.

cocinas y el de los establos— adquieren ahora una naturaleza más propia y plena que la que tienen los elementos pares o auxiliares —simétricos— en las otras escalas, esto es, las alas del palacio, por ejemplo, o las habitaciones laterales de la *villa*. Incluso puede decirse que entre las piezas mixtilíneas de nexo que hemos descrito antes y los edificios auxiliares hay una cierta soldadura que nos impediría poder entender el palacio como un elemento completamente aislado, y considerar, así, que sería tan sólo la cuarta escala, la del conjunto, la que tendría verdadero sentido considerada aisladamente, además de la de la *villa* central.

Los proyectistas no han osado desprenderse de la simetría ni siquiera en los extremos de los edificios auxiliares, y continúan atados a este yugo compositivo, que tan notable fuerza alcanza en este método, en comparación con la escasa incidencia que tenía en el sistema latino antiguo o *claustral*, y llegan hasta el punto de convertirla, así, en un verdadero principio. No obstante, la simetría no parece siempre compatible con el programa, de tal forma que ni siquiera la relevante jerarquía del palacio central la conserva del todo en el interior, tal y como vimos tantas veces en otros palacios británicos anteriores, y como podemos observar en las *alas*. En los edificios auxiliares la ruptura con la simetría está mucho más presente, y, si bien se respeta el exterior, y por lo tanto todo lo referente a la apariencia del palacio, los interiores se tratan con mucha libertad —o, mejor se diría, con gran permisividad—. Prueba de ello es la inserción de una capilla en la conexión entre el palacio y los establos, que no tiene réplica en las cocinas, a pesar de que su apariencia es similar. Las disposiciones interiores son completamente distintas, hasta tal punto que no llega a saberse de dónde procede la forma general de los edificios auxiliares, del todo ajena a los usos y a los elementos que contiene.

En el interior de los grandes patios de los edificios auxiliares, mundos visualmente ajenos entre sí, los proyectistas se atrevieron a romper la simetría e iniciaron un camino bastante lógico que será superado con mayor coherencia por el llamado *neopalladianismo* de la mitad del siglo, como veremos en su momento.

En el castillo de Howard, la arquitectura concreta es muy fiel al método en sus aspectos externos: los volúmenes revelan casi literalmente la composición por partes, como demuestra el propio palacio central, en donde la *villa* constituye el elemento primordial con total claridad. En ella, incluso el conjunto de tambor, cúpula y linterna sirve para destacar la existencia del gran *hall* como elemento fundamental de la primera escala, si bien el hecho de que la otra pieza, el salón, carezca de relevancia volumétrica, es una muestra de la prudencia del proyectista para no llevar al extremo el principio de la coherencia entre apariencia y disposición.

La cuarta escala, o del conjunto, se completa con elementos externos como son los cierres murales, los arcos de triunfo, central y laterales, y los jardines laberínticos traseros. Todas estas partes son capaces de completar este magnífico y abstracto conjunto, que se yergue en el espacio externo con su espléndida y asombrosa autonomía formal, incólume ante las desigualdades de la corteza terrestre y de las propias obras del hombre, y cuya naturaleza idealista y autónoma caracteriza en buena medida el método que estudiamos, al menos en estos tiempos y lugares.

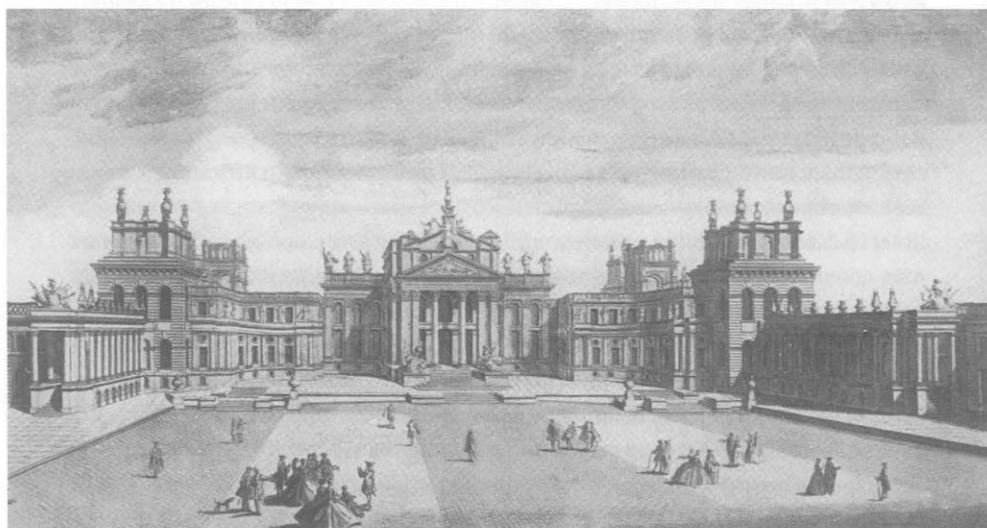
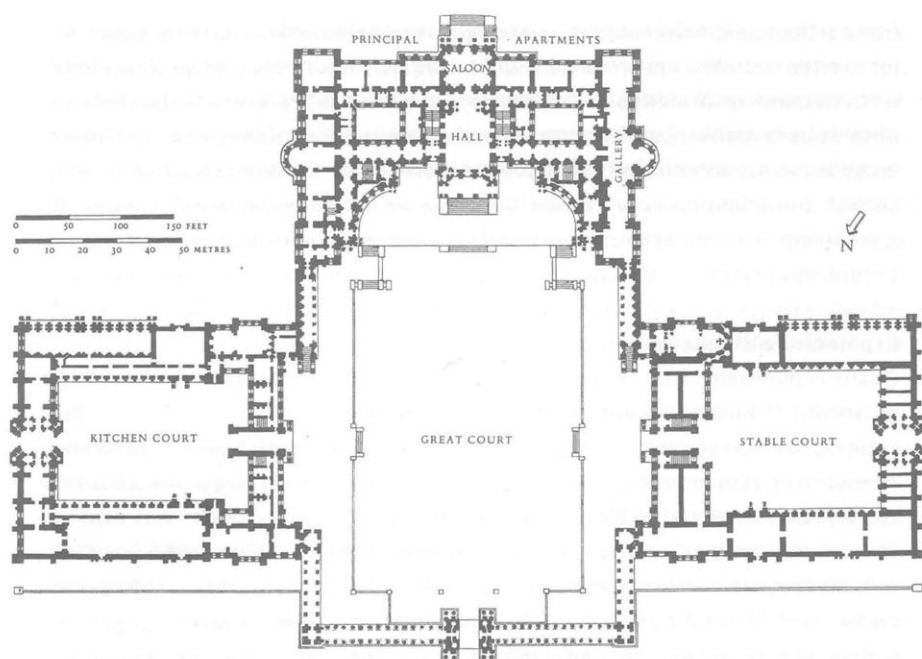
El palacio de Blenheim

Desde el punto de vista de la arquitectura concreta, el palacio de Blenheim es, a mi entender, mucho más avanzado y atractivo. En él brilla ya, de manera muy rotunda, la singularísima manera de Vanbrugh (y, quizá más aún, de su colaborador Hawksmoor), superando un modo de hacer que, en el aspecto figurativo, todavía era algo convencional en el castillo de Howard.

No obstante, en lo referente a la cuestión metodológica e instrumental que estamos privilegiando, este proyecto es una variación del anterior, aunque acaso más perfeccionada. El punto de partida de la composición es el mismo: una *villa* central, compuesta por piezas pequeñas y *elementales* de las cuales las centrales y principales son un gran *hall* y un salón, constituye el elemento básico de un *palacio* que alcanza en este caso una disposición más compacta y convincente.

En efecto, en la segunda escala, los pabellones laterales —dotados de elemento central con rotonda y de extremos en forma de torres—, los conjuntos en torno al patio de luces y los elementos mixtilíneos que configuran la cabeza del gran patio, conforman, junto con la villa, la totalidad del palacio, en este caso de un modo más efectivo y compacto que en el castillo de Howard, cuya forma es demasiado abierta. La unión con los grandes edificios auxiliares de cocinas y establos es más convincente, pues se produce mediante la inserción de unos elementos de galería que prolongan el palacio y le dan una mayor autonomía como edificio, que tendría pleno sentido en el caso de que se considerara por separado.

La simetría respectiva de los edificios auxiliares podría ser considerada también como propia e independiente tomando como referencia el otro eje, por lo que puede decirse que la tercera escala está formada toda ella por elementos que adquieren sentido en sí mismos. Tan sólo la gran galería porticada con arco de triunfo central funciona como elemento auxiliar en función del conjunto. Y no existe en este caso la cuarta escala, pues no hay otros elementos complementarios externos que la constituyan, como en el caso del castillo de Howard.



Nicholas Hawksmoor y John Vanbrugh. Planta y perspectiva del palacio de Blenheim, Oxon, 1705-1724.

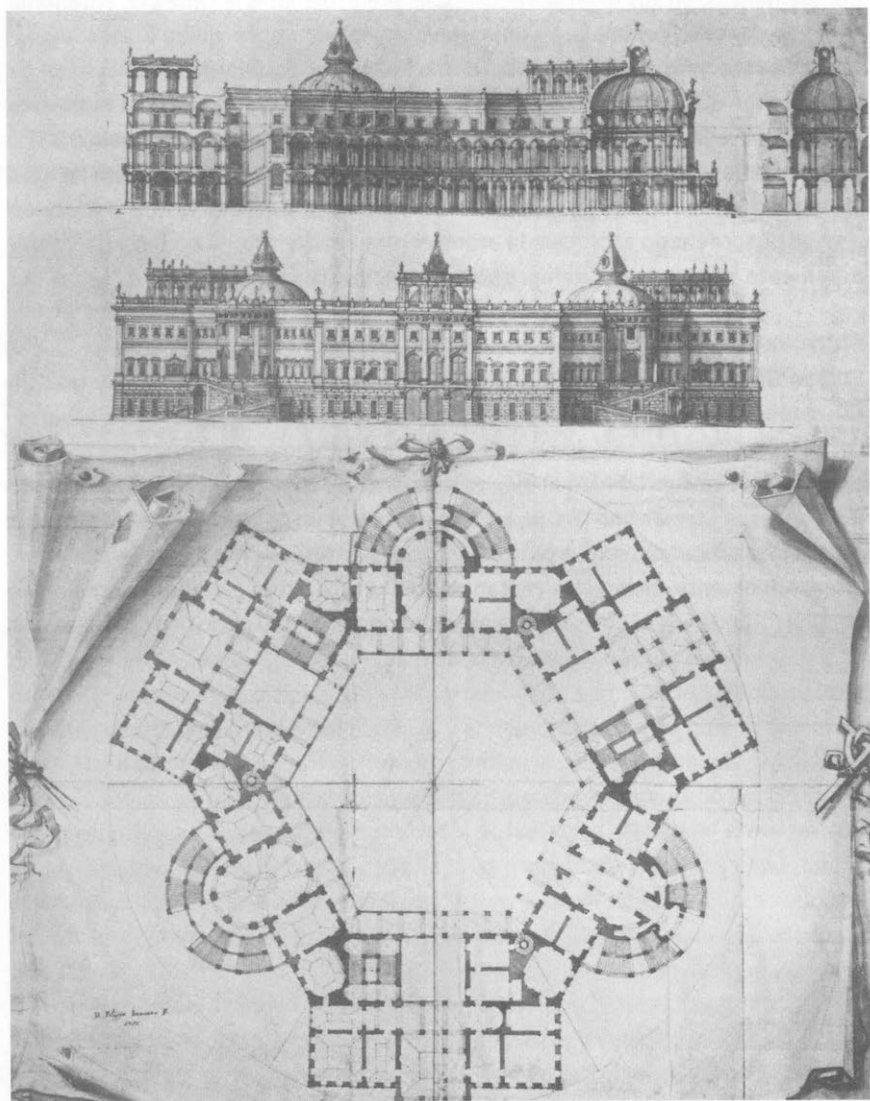
En estos ejemplos, hemos podido comprobar cómo a la claridad de la composición por elementos, en sus diversas escalas, es preciso añadir la simetría, entendida también como un principio, y como una gran servidumbre, quizá la más importante de este método, y que utilizó como instrumento de orden y de control de un modo tan eficaz como exagerado. No se liberó del todo de ella hasta que este método, heredado de la *academia*, intervino en la arquitectura del siglo xx. Y acaso el odio irracional hacia la simetría que se produjo en la etapa posterior a la revolución moderna, y en la que aún vivimos, no sea otra cosa que la reacción ante el desordenado amor que la arquitectura académica –y no tanto la verdaderamente clásica– tuvo siempre por un principio tan rígido.

FILIPPO JUVARRA Y EL PALACIO DE STUPINIGI

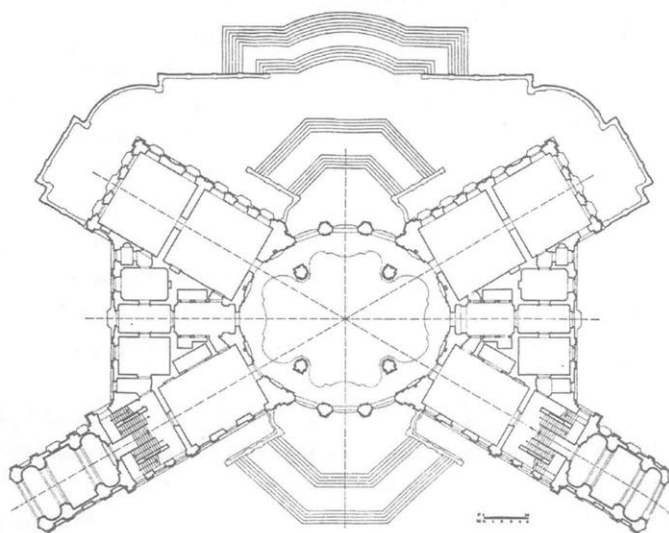
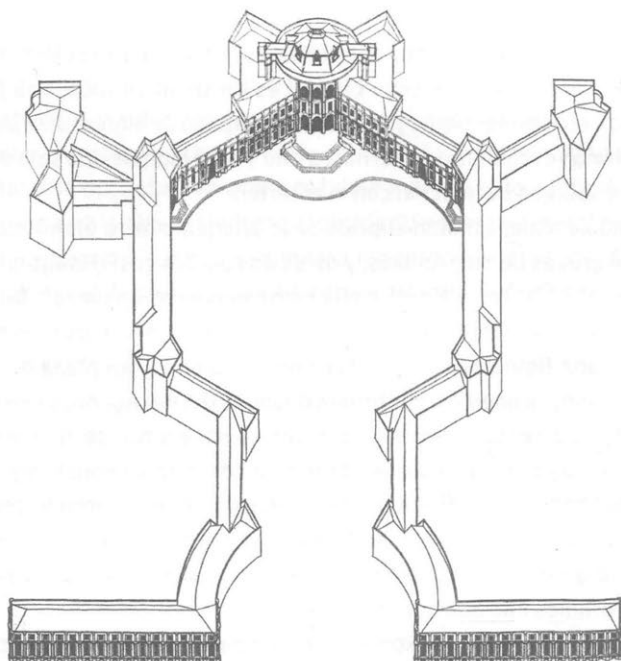
Filippo Juvarra (Messina, 1678-1736) fue discípulo de Carlo Fontana y trabajó sobre todo en el Piamonte. Su obra se inserta en el tránsito del clasicismo al barroco, y en él señala la transición desde el sistema antiguo o claustral al de composición por elementos. Lo hizo al menos mediante su anteproyecto para el **palacio del Concurso Clementino** (1705), en el que propuso un palacio exento en el centro de una plaza redonda, con un patio hexagonal central en torno al que se disponen, alternativamente, tres *villas* rectangulares y otros tres elementos presididos por una rotonda que aloja unas escaleras monumentales. El patio tiene galerías y se entra y se circula por él, lo que, en alguna medida, todavía supone una vinculación de la propuesta al sistema antiguo. Pero tanto la repetición y la autonomía de los elementos como la marcada simetría y la condición exenta del edificio lo hacen pertenecer, sin ninguna duda, al método moderno, en el que se inserta incluso con la intensidad que corresponde a lo que se considera novedoso y original.

Su propuesta para el Palacio Real de Madrid fue, sin embargo, a la manera tradicional, seguramente debido tanto al lugar y a la tradición y las servidumbres del antiguo edificio –el viejo Alcázar se situaba en torno a un patio– como al cliente. No obstante, respecto al tema que nos ocupa, la realización más importante fue el **palacete de Stupinigi** (Turín, 1729-1733), encargado por Vittorio Amedeo II. En principio se planteó como pabellón de fiestas y de caza, pero se convirtió después en Palacio Real, ampliándose posteriormente hasta alcanzar la configuración actual. Ni que decir tiene que el sistema de composición por elementos o partes fue fundamental para permitir estas ampliaciones.

El palacete de Stupinigi es totalmente esquemático y radical, exhibiendo así con extraordinaria nitidez uno de los modos del método. La posición de un elemento central ocupa el eje de simetría, pero las escalas de los elementos se han reducido



Filippo Juvarra. Sección, alzado y planta del palacio del Concurso Clementino, 1705.



Filippo Juvarra. Axonometría y planta del núcleo central del palacete de Stupinigi, Turín, 1729-1733.

en este caso a dos, y se diría que existen tan sólo en el citado elemento central. En la primera escala, el elemento central es un salón elíptico, una pieza única que hace las veces de vestíbulo y de sala, sin el apoyo de alguna otra pieza o pórtico; tan sólo unas escalinatas externas, a uno y otro lado de una sala doblemente simétrica, resuelven su relación con el exterior.

En la segunda escala, al salón elíptico se le añaden cuatro elementos situados en forma de cruces de San Andrés, y otras dos partes casi triangulares que forman el nexo entre estos últimos y que se han dividido en piezas. De los cuatro elementos en aspa, los dos posteriores se prolongan en otros y forman dos de los lados de una figura hexagonal que conforma una gran plaza o patio. Otros elementos, siempre lineales, continúan después del hexágono, y configuran primero un espacio recto, después, otro curvo, para situarse finalmente de un modo frontal que parecería cerrar definitivamente la composición, si no fuera porque otros pabellones, físicamente separados de este primer continuo que forma el palacio, prosiguen, mediante la yuxtaposición de otros elementos lineales, en la configuración de un espacio externo que prolonga la simetría y la composición jerárquica iniciada por el palacete.

Salvo el salón central y sus anexos, el resto son pabellones lineales de crujía única, que aprovechan dicha configuración lineal para *dibujar* la composición externa que se ha descrito. La disposición en aspa del núcleo central es como un símbolo del método: dos de las líneas prosiguen; otras no, aunque podrían hacerlo, y la sala central se presenta así, en buena medida, como si fuera el hecho mismo del cruce lo que realmente la originara o exigiera. Los cambios de dirección se señalan mediante modificaciones en los pabellones y en las cubiertas, o bien por la presencia de planos y facetas provocados por los giros. Curiosamente, la totalidad construida no es del todo simétrica, como si mostrara con elocuencia la extrema ambigüedad de la composición: está tan necesitada de la simetría que constituye su orden principal, su principio formal más básico, y, al tiempo, es tan arbitraria que permite cualquier tipo de configuración final. El lenguaje arquitectónico concreto se repite, de forma sistemática, como el otro medio principal de orden y de unidad.

Acudiendo a dos culturas arquitectónicas tan distintas como significativas, la británica y la italiana, hemos comprobado la madurez y la diversidad del sistema de composición por elementos en aquella época.

Me parece importante insistir sobre otros rasgos comunes –además de los ya señalados, esto es, la importancia de la simetría y de la jerarquía formal rígidamente establecida desde el núcleo o elemento central–, como es la condición

autónoma y exenta de estos palacios, carentes de decisiones ni rasgos que los ligen al lugar, a las preexistencias o a las formas urbanas. Constituyen arquitecturas abstractas y autónomas, completamente aisladas, que necesitan crear su mundo formal propio y rechazan cualquier tipo de contaminación de lo ajeno, de lo real. Así, son opuestas, en grado máximo y desde este punto de vista, a la condición urbana y a la elasticidad, a la capacidad de adaptación y al eclecticismo del sistema antiguo o claustral. El sistema moderno queda, pues, mucho más caracterizado por la condición mental, esquemática y apriorística de la arquitectura que por la condición material y realista que caracterizaba al mundo antiguo, medieval y clásico.

¹ Véase CAPITEL, ANTÓN, "La ordenación en torno a patios en la arquitectura moderna", en *La arquitectura del patio*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

**LA COMPOSICIÓN
EN LAS OBRAS DE
LOS ARQUITECTOS
NEOCLÁSICOS.
INGLATERRA,
FRANCIA Y ESPAÑA**

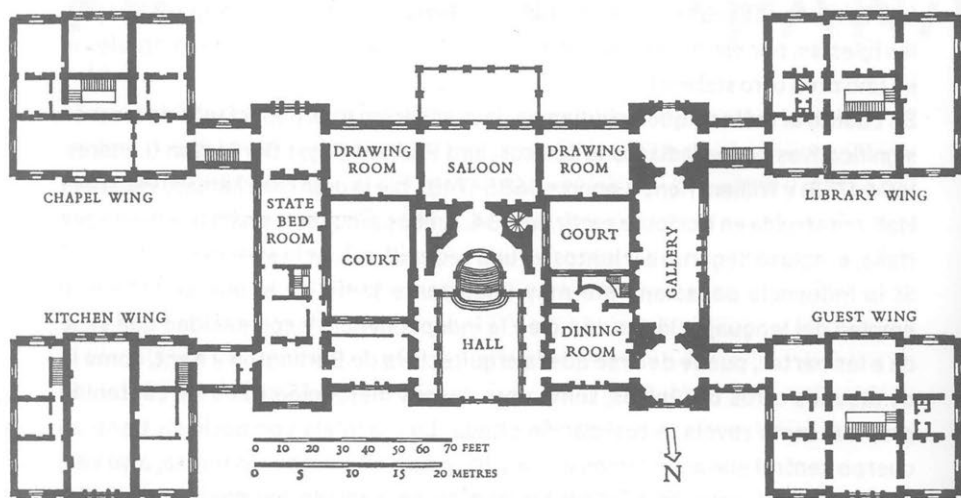
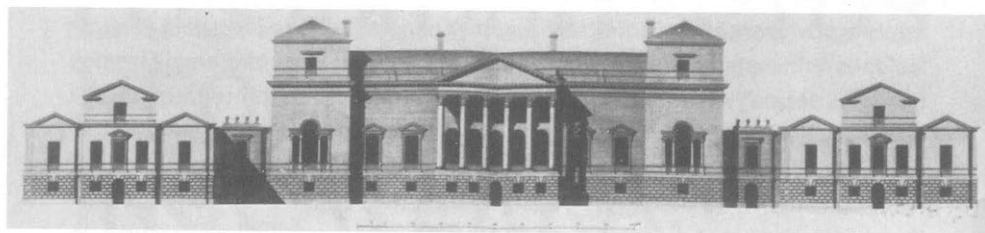
El potente tránsito que significó el rechazo del barroco y la vuelta a los ideales clásicos, ya avanzado el siglo XVIII, no supuso, en lo referente a lo estructural y a la disposición, un abandono de los sistemas modernos de composición para volver a los renacentistas. Es decir, los importantes cambios figurativos y de otros conceptos visuales no eliminaron métodos como el de *composición por elementos o partes*, sino que, por el contrario, llegaron a radicalizarlos y a consolidarlos con una nueva fuerza. Veremos que el sistema que nos mueve a estudiarlo fue tan operativo para importantes realizaciones concretas como fértil para especulaciones e investigaciones formales más abstractas. Para ello emplearemos ejemplos de uno y otro modo, realizados por diversos e importantes arquitectos europeos.

NEOPALLADIANOS BRITÁNICOS. LORD BURLINGTON Y WILLIAM KENT

El *neopalladianismo* británico se reflejó tanto en el proyecto de arquitecturas de carácter compacto como en el auxiliado por la composición con elementos o partes. También apareció en otros métodos, que por la índole del uso concreto —como las iglesias, por ejemplo—, no podían reconocer sus principios fundamentales ni en uno ni en otro sistema.

En cuanto al método que estudiamos, la realización más importante de los más significativos neopalladianos británicos, **lord Richard Boyle Burlington** (Londres, 1694-1753) y **William Kent** (Londres, 1685-1748), fue la gran casa llamada **Holkham Hall**, construida en Norfolk a partir de 1734. Ambos arquitectos habían viajado por Italia, e incluso llegaron a ir juntos en una segunda estancia en 1719.

Si la influencia palladiana era muy importante tanto en lo que se refiere al empleo del lenguaje clásico como en la independencia y compacidad que se le da a las partes, puede decirse que la arquitectura de Burlington y Kent, como la de algunos otros británicos, tomó unos rasgos metodológicos y de contenido propios, como revela la realización citada. La compleja composición tiene un cuerpo central que asimilamos a una *villa*, y esta villa está compuesta, a su vez, por elementos primarios, entre los que se encuentran los centrales —*hall* y salón— y los laterales y secundarios. En este aspecto, el centro más primario de la composición es muy parecido a los del castillo de Howard y el palacio de Blenheim, de Vanbrugh y Hawksmoor, pero esta *villa* no tiene ya otros elementos complementarios capaces de agrandar y complicar todavía el palacio central, como ocurría allí. En este caso, la *villa* misma es este palacio central, que con ella ya está completo, y se dibuja como tal *villa* tanto en la planta como en el aspecto.



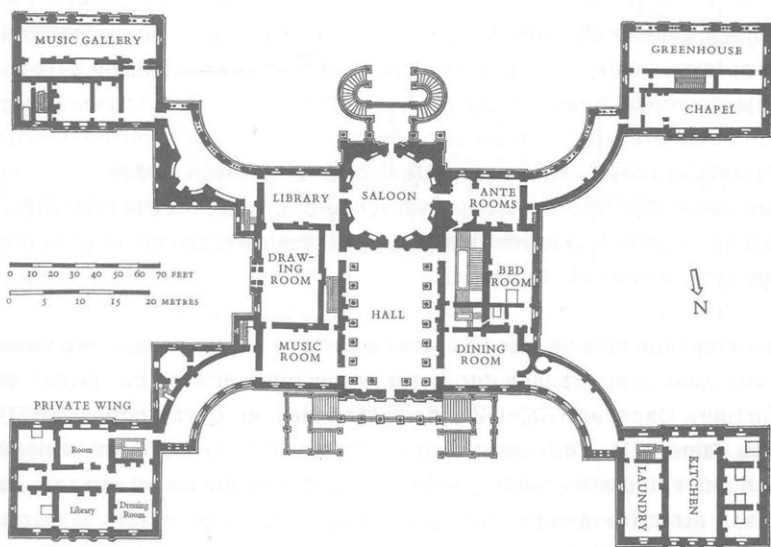
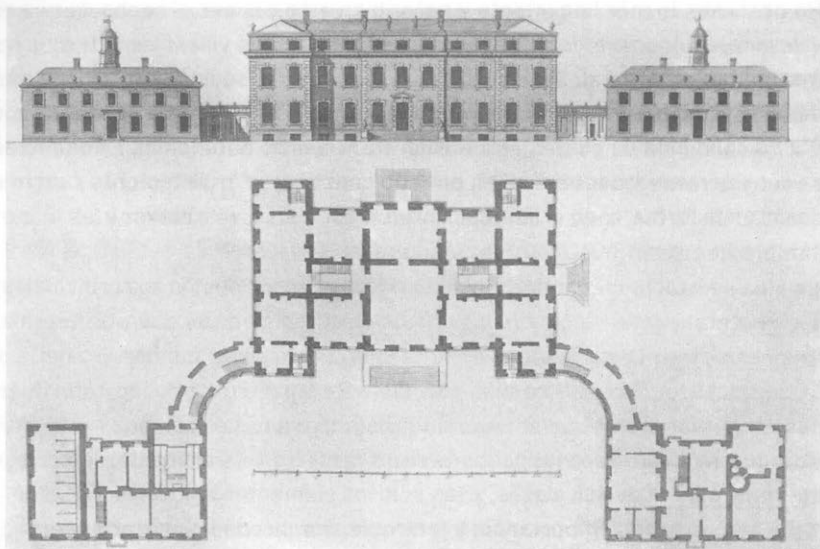
Richard Burlington y William Kent. Planta y alzado de Holkham Hall, Norfolk, 1734.

No obstante, lo más importante y notorio en este caso es el hecho de que esta villa pura, autónoma e identificable, se une a otras cuatro villas menores, aparentemente iguales entre sí. Si bien estas piezas menores se encuentran subordinadas a la principal o mayor, tanto por su posición lateralizada y periférica como por su condición de cuatro, resultarían sin embargo autónomas y completas si se consideraran independientes, pues no constituyen arquitecturas subordinadas ni en la forma, ni en el lenguaje, ni en la escala. La villa mayor y las menores son arquitecturas que guardan un importante parentesco estilístico, pero no tienen una exacta coherencia entre sí, ni establecen relación jerárquica alguna. Su presencia yuxtapuesta recuerda más a una imagen urbana que a la continuidad formal propia de un conjunto; y la escala, como se ha dicho, es bien diferente.

La composición de la villa mayor es visualmente simétrica en las partes externas, pero muy diferenciada en el interior. Los cuerpos laterales son bastante distintos; también lo son los patios internos respecto a los elementos intermedios, así como alguna de sus piezas; y tan sólo los elementos centrales –el salón y el *hall*–, por su propia importancia y jerarquía, por su condición de impares y por su presencia en el eje mismo de simetría, la respetan por completo.

Los nexos entre la villa mayor y las menores son pequeños y casi idénticos, y están destinados a garantizar la comunicación interna. Las villas menores o *alas* se dedican a usos complementarios y absolutamente diversos –capilla, cocina, biblioteca, pabellón de huéspedes–, pero están encerrados, sin embargo, en las mismas formas externas y aparentes. Sus interiores no son iguales, pero sí muy semejantes; de tal forma que parece que Burlington y Kent buscaban una igualdad y una coherencia entre las partes que, si no lograron totalmente, sí evitaron que apareciera desmentida por contradicciones o permisividades excesivas. Resulta oportuno recordar que la independencia, sobre todo la figurativa, que observamos entre la villa principal y las alas, fue destacada por Emil Kaufmann en sus estudios sobre el neoclásico.

Otro ejemplo de villa de este tipo, algo anterior y menos complicado (tan sólo con dos villas menores delanteras) fue proyectado también por **James Gibbs** en Ditchley, Oxon, en 1720-1722. **Kedleston Hall**, en Derbyshire (1757-61), de **James Paine** (1716-1789) constituyó una interesante variación sobre Holkham Hall. Aunque figurativamente pueda decirse que es menos interesante que la intensa y atractiva obra de Burlington y Kent, la de Paine es más avanzada en los matices de su planimetría, y asume con mayor lógica las inevitables licencias de la simetría. Al igual que Holkham, Kedleston Hall es una villa central con



James Gibbs. Alzado y planta de villa en Ditchley, Oxon, 1720-1722.
James Paine. Planta de Kedleston Hall, Derbyshire, 1757-1761.

cuatro villas menores, pero sus elementos de unión, más largos y curvos, son similares –no iguales– tan sólo dos a dos; sus formas y perfiles externos no se preocupan de su igualdad, sino de que las cuatro visiones externas de conjunto –que sólo pueden percibirse de forma separada– sean simétricas. Así pues, uno de los lados externos de cada elemento de unión tiene siempre una imagen simétrica respecto a su pareja por cada lado, lo que da finalmente cuatro elementos distintos, cuyas diferencias interiores son más coherentes al existir también las exteriores.

La villa central presenta una simetría rigurosa en los elementos principales del eje –naturalmente, salón y *hall*–, que no se aprecia en sus cuerpos laterales ni en disposición ni en su imagen externa. Las cuatro villas menores –galería para la música, Greenhouse y capilla, cocinas y ala o pabellón privado– son diferentes en su interior, y relativamente similares dos a dos. Las fachadas enfrentadas son iguales, y también lo son las que se presentan al mismo frente, pero bien distintas de las del otro.

Esta mayor libertad lograda en las rigurosas simetrías –que, por otro lado, y aunque se hayan convertido en múltiples, siguen atando rígidamente el plan– se combina con la característica de autonomía y de diferencia entre las partes que se había explicado ya para Holkham Hall. Esto es, las villas menores tienen sentido en sí mismas si se consideran como estructuras independientes, y están a una escala diferente de la villa central. No obstante, en Kedleston Hall la figuratividad de las piezas, más convencional que en su modelo, también es más similar entre sí que con respecto a él.

EL NEOCLASICISMO BRITÁNICO DE ROBERT Y JAMES ADAM

Hijos de arquitecto (William Adam) y originarios de Escocia, **Robert** (1728-1792) y **James** (1730-1794) **Adam** fueron arquitectos neoclásicos de gran cultura. Como era tradicional, Robert viajó a Italia en 1754 y residió allí hasta 1758. Como ya había hecho su padre, proyectaron alguna villa de carácter neopalladiano, como fue Witham Park, en Somerset (1762-1770). Construyeron también algunos palacetes urbanos con patio, semejantes al llamado *hotel francés*, como fueron la casa Williams-Wynn, en St. James Square, Londres (1771-1774) y la casa Derby, en Grosvenor Square, Londres (1773-1774). El edificio para la Universidad de Edimburgo (1789-1793), una importante construcción bastante tardía, presenta características muy peculiares, pues es un edificio en torno a dos patios, aunque está servido por la simetría entendida como un principio y, consecuentemente y en buena medida, por la composición por elementos.

Traerlos a colación, y en relación con nuestro tema, está justificado por el proyecto de **palacete o villa en Bedfordshire** (1766-1770), un edificio que representa figurativamente el neoclasicismo con radicalidad y fortuna, pero que, en cuanto a su plan, y si lo comparamos al menos con las villas neopalladianas, parece retroceder para insertarse en las tradiciones británicas de los siglos xvi y xvii, al menos en algunos aspectos.

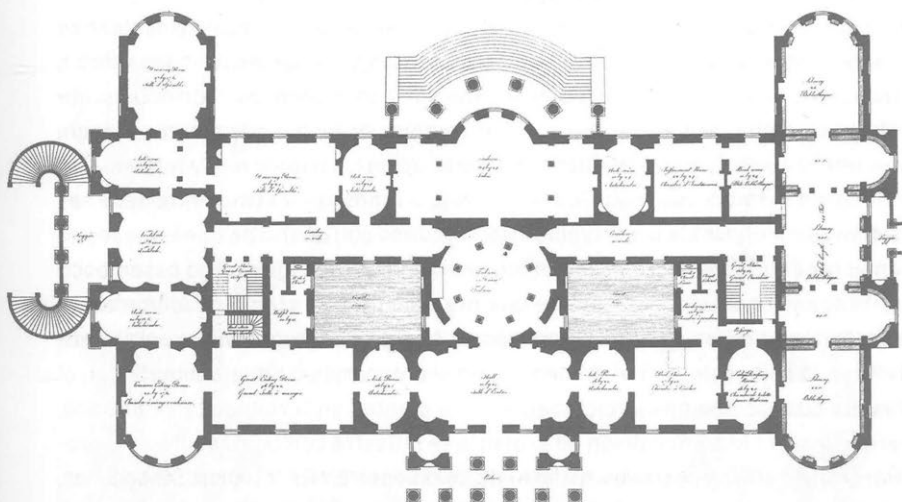
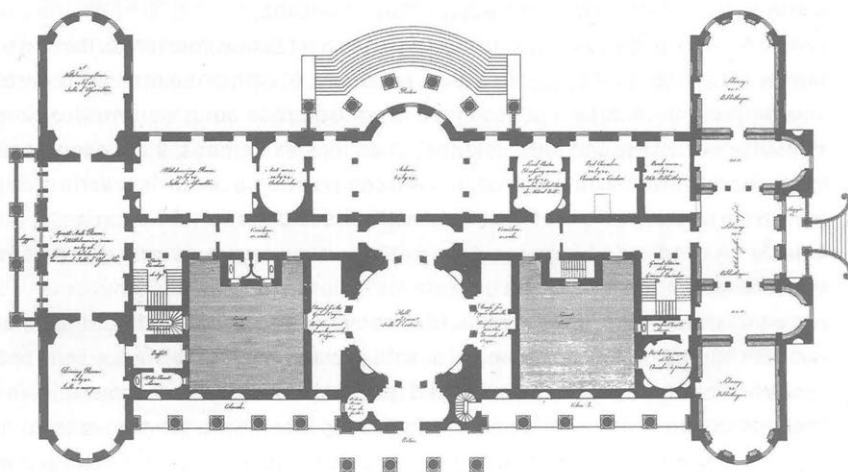
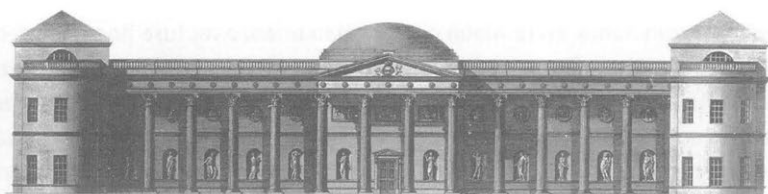
La división en piezas radicales autónomas ha desaparecido a favor de una coherencia de la totalidad y una jerarquía entre las partes que podríamos llamar neobarroca. Tanto en planta y, sobre todo, en alzado, el edificio se presenta como un cuerpo lineal de cinco partes, según el esquema que habíamos visto ya en el propio Palladio. Hay, pues, una parte central, unas alas extremas y unas partes intermedias o de unión; en los alzados, tanto delantero como posterior, dicha división se convierte sin más en el tema principal y único de la composición: un *templo* central –recto o redondo, según la fachada– y dos cuerpos extremos rematados por rotondas.

La disposición es algo más compleja. El centro sigue recordando al de una *villa*, aunque tal organismo no está completo, sino presente tan sólo en sus elementos centrales, que repiten la convención del *hall* y el salón, y de sus correspondientes pórticos columnarios. Las áreas intermedias poseen un corredor o pasillo que conecta todo el palacete, y tienen un patio de luces; los cuerpos laterales o alas son diferentes, aunque sus siluetas sean comunes. Los Adam dibujaron dos plantas para este palacete, y quizá sea más interesante la segunda, al disponer tres piezas y no dos en la parte central; también se sitúan sendas crujías, delantera y posterior, que permiten unificar en gran medida el cuerpo central con los intermedios, eliminando así en gran medida la parte central tipo *villa*, y facilitando una relación más intensa y sutil entre igualdad y desigualdad en los pabellones laterales.

No obstante, lo cierto es que los Adam sólo trataron una vez el tema que nos interesa, la *composición por elementos*, al menos con una intensidad que resultara atractiva. Y lo hicieron para un proyecto residencial. Para otros casos, utilizaron métodos distintos, contrariamente a una gran cantidad de ejemplos de este mismo siglo, pues en él se iniciaron muchos usos diferentes del propiamente doméstico y palaciego o del religioso, que se proyectaban habitualmente con el método que estudiamos.

FANTASÍAS PREACADÉMICAS: MARIE-JOSEPH PEYRE Y JOHN SOANE

El realismo de la carrera de los Adam contrastó inmediatamente después con el fuerte idealismo, el intenso formalismo y el ansioso experimentalismo que



Robert y James Adam. Alzado principal, planta y variante de planta de Villa en Bedfordshire, 1766-1760.

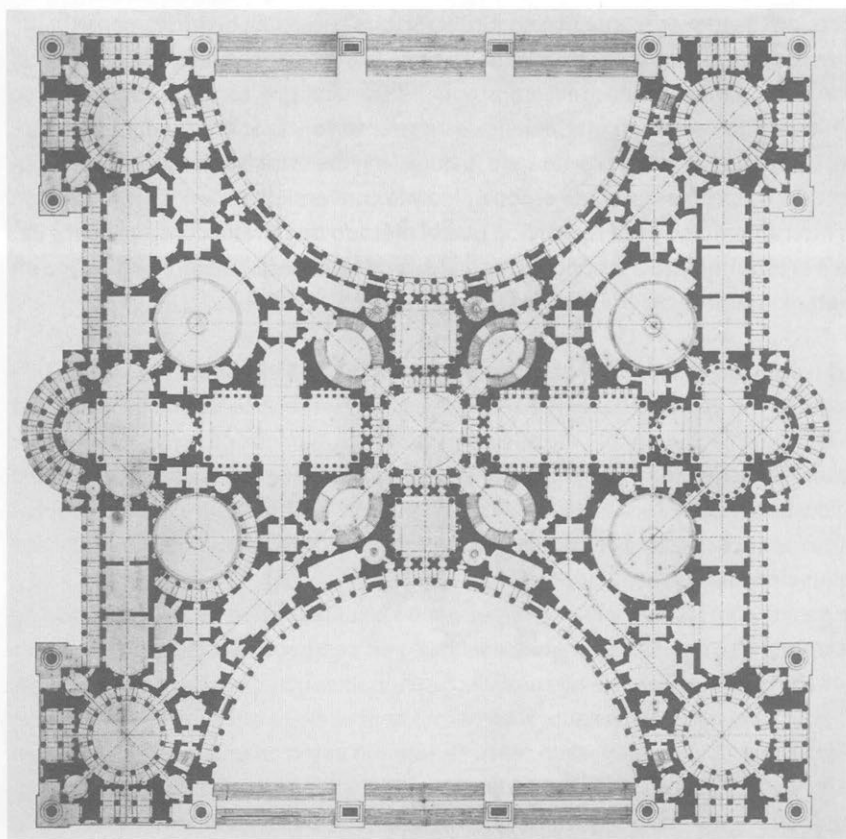
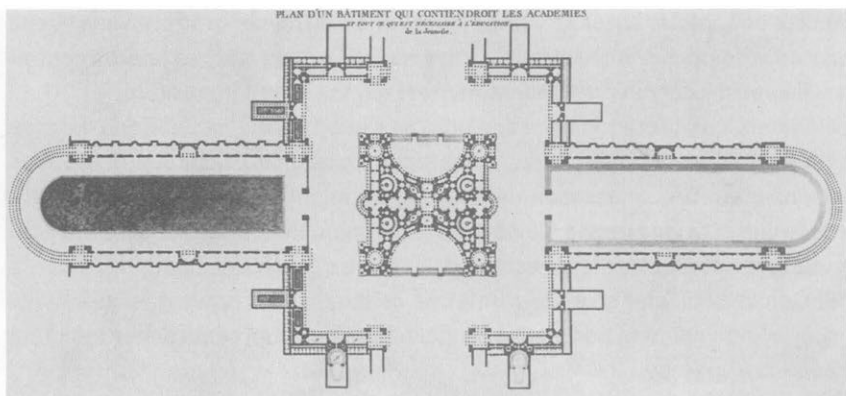
invadirían gran parte de la mejor y más radical arquitectura neoclásica en la segunda mitad del siglo XVIII. Como si se volviera en buena medida a las intenciones ideales que habían ocupado a los renacentistas, algunos arquitectos del siglo XVIII, apoyados en alto grado en los estudios académicos y en las obligaciones de investigación adquiridas por los becados y pensionados en Roma, practicaron la composición por elementos de un modo verdaderamente contrapuesto al que se enlazaba directamente con el funcionalismo.

Puede decirse, pues, que los distintos episodios de la arquitectura británica que hemos recorrido buscaban, mediante la composición por elementos o partes, un aceptable equilibrio o pacto entre la satisfacción del programa funcional, mediante la correspondiente asignación de locales idóneos, y el deseo de una forma representativa e ideal, propiamente compositiva, que era necesario otorgar tanto a las piezas como al conjunto de la arquitectura señorial y palaciega.

A pesar de todo, esta búsqueda del equilibrio, que recorre de muy diversas formas la arquitectura palladiana durante los siglos XVI y XVII, y la primera parte del XVIII en la arquitectura británica, parece romperse de dos maneras. Una, la que veremos ahora, es el formalismo de los estudios académicos, en la que toda preocupación por el programa, y por otros aspectos prácticos, ha desaparecido y ha dado lugar a una composición pura y abstracta, interesada tan sólo en explotar los recursos formales del clasicismo. La otra ruptura, al contrario, se mostraría a favor de una pureza funcional, y la trataremos más adelante.

Respecto a la primera ruptura, resulta ilustrativo uno de los trabajos de **Marie-Joseph Peyre** (París, 1730-1788), el llamado **Conjunto de Academias** (1765), procedente de sus envíos como pensionado por el Prix de Rome, y directamente influyente, según algunos autores, en los trabajos de Soane que veremos luego. Su nombre completo es: "Plan d'un bâtiment qui contiendrait les Académies, et tout ce qui est nécessaire à l'éducation de la Jeunesse".¹ El título no puede ser más fantástico, pues la organización del supuesto edificio no tiene nada que ver con el programa de la organización de la educación de la juventud ni tampoco con ninguna otra cosa. Se trata de una organización en planta absolutamente abstracta, que sólo se preocupa de valores formales puros servidos por la centralidad, la composición por elementos y la simetría más rígida y absoluta.

Resulta curioso que un ejercicio tan libre se plantee en términos tan limitados, porque incluso la composición de la planta se muestra como un recurso decorativo, gráfico, que se desvía en realidad de cuestiones arquitectónicas, espaciales, por más que estén tan insinuadas. La simetría, como rígida ley, en vez de aprovechar la libertad del ejercicio para reflexionar en campos de mayor valor e interés,



M.-J. Peyre. Planta general y del pabellón central del edificio para Academias, 1765.

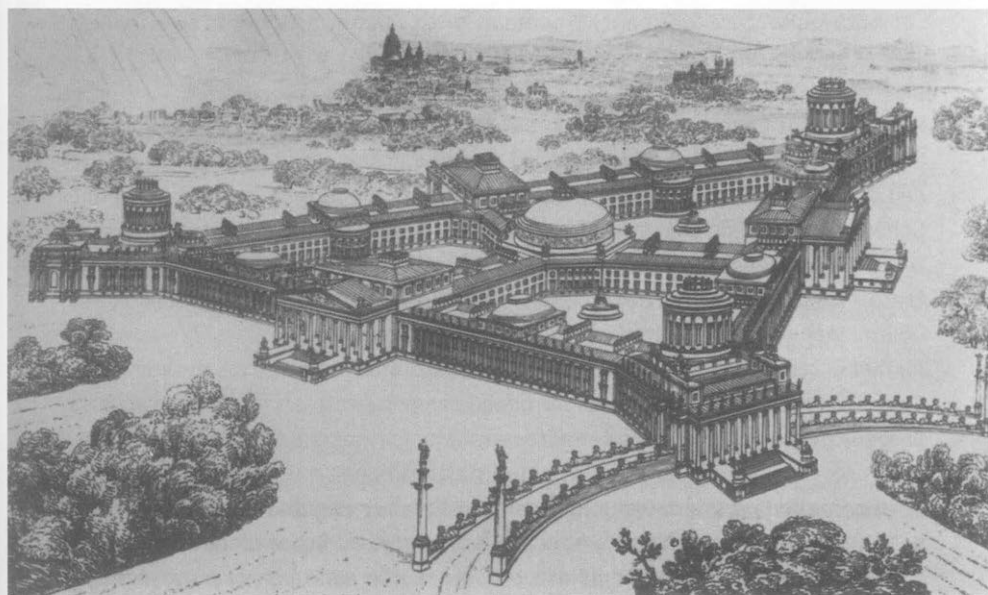
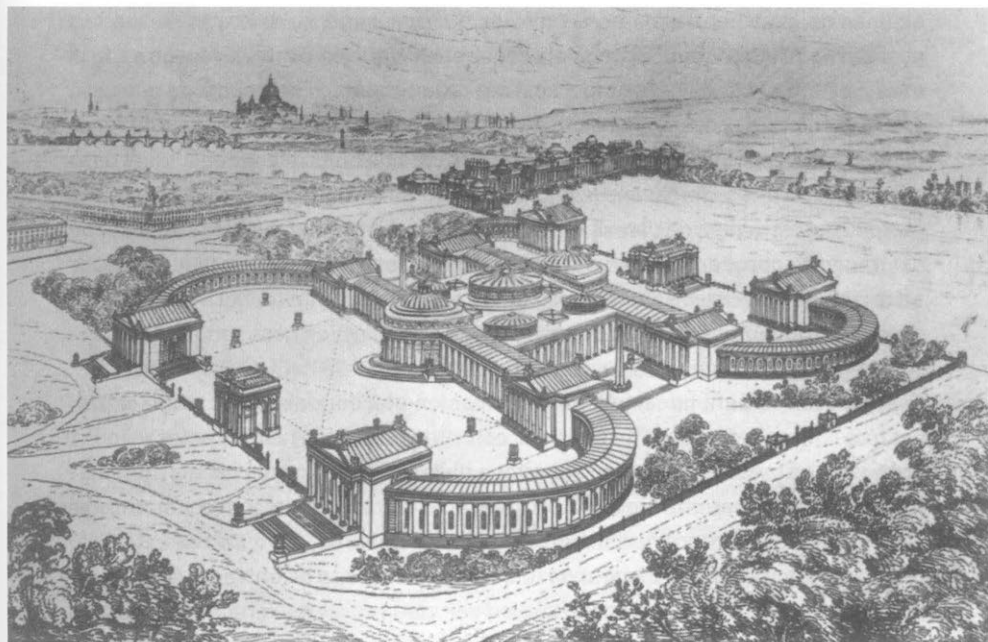
adquiere un carácter absoluto y se convierte en un elemento central en una buena parte de la composición; hasta podría decirse que el juego entre simetría central y axial es el que conduce verdaderamente la generalidad compositiva.

El elemento que protagoniza el conjunto es tan arbitrario en su forma externa como en su ocupación interna, y parece producto de unas decisiones figurativas que, por gratuitas, se escapan del plano propiamente arquitectónico. Resulta curioso que esta idea de uso –la de Academia, como también lo fue la de Museo– se utilizara sobradamente en esta época y en las posteriores para justificar la adopción de cualquier solución formal; de este modo, los proyectistas se aprovecharon ingenuamente del hecho de que no se sabía bien cómo debería ser una Academia o un Museo.

Sin embargo, la simplificación y la cosificación del lenguaje clásico que el proyecto de Peyre representa no constituyeron una operación históricamente inútil, pues en gran medida contenían el germen de lo que, un poco más adelante, sería el método de hacer arquitectura propio de Durand, que tan soberbiamente se presentó como extraordinariamente utilitario, serio y práctico, aunque en realidad fuera tan formalista como todo lo que él mismo critica con ligereza. La mitificación de la simetría como orden único y la conversión del lenguaje clásico en un instrumento de pura repetición que el método de Durand consagró para llevar a la arquitectura a los peores momentos de su historia, tuvieron su origen en operaciones preacadémicas como las de Peyre.

Los ejercicios académicos de **John Soane** (1753-1837) se relacionan con los de Peyre, como ya se ha observado. Soane comenzó sus estudios como ayudante de George Dance, y en 1771 fue uno de los primeros alumnos de la Royal Academie School, la institución pionera en los estudios regulares de arquitectura en el Reino Unido. Becado en Roma durante 1778 y 1779, realizó –como Peyre– dos proyectos fantásticos, el **Senado británico** y el **Palacio Real**, ambos de 1779, a raíz de sus obligaciones como pensionado.

La menor abstracción y el mayor contenido arquitectónico de los proyectos de Soane provienen de sus dos grandes dibujos en perspectiva aérea, con los cuales probaba que se trataba de una arquitectura tan *ideal* como *real*, valga la paradoja. En el proyecto para el Senado, el elemento central tiene que ver con el de Peyre, pero es mucho más moderado tanto en tamaño como en una cierta contención de la filigrana del trazo. El centro del proyecto de Soane puede entenderse como el esfuerzo por lograr un edificio compacto, compuesto por una sucesión de salas singulares que no respondieran tan rígidamente a la simetría, e iluminadas



John Soane. Perspectivas de los proyectos de Senado británico y del Palacio Real, 1779.

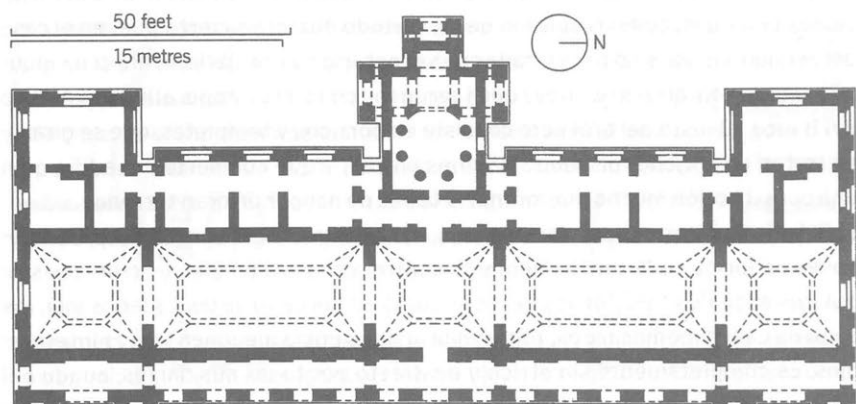
algunas de ellas por elementos cenitales. En este caso, su esfuerzo no fue tan abstracto o baldío, pues podemos relacionar esta intención con lo que luego sería la obra del Banco de Inglaterra, que consistía en la ocupación compacta de una gran área irregular, en la que contó también con la ayuda de patios además de iluminaciones cenitales, como resultado de un método mixto. Es cierto que, en el caso del Senado, las salas no tienen nada que ver con ese uso, ni ciertamente con ninguno, aunque contengan las ideas que fueron tan concretas y operativas en el caso del Banco. El resto del proyecto consiste en pórticos y templetes, que se giran y se tratan a capricho formando grandes plazas, y que convierten al edificio en una construcción mucho más grande y capaz de ocupar un gran terreno.

El Palacio es un organismo triangular que interiormente está dividido por pabellones en forma de Y, con un elemento central en forma de cúpula, edificios singulares e iguales tanto en los vértices como en los centros de los lados y en los centros de los medios lados, todos ellos unidos por pabellones rectos intermedios. Es completamente simétrico y abstracto por todas sus partes, aunque el dibujo, debido a la influencia de su situación en Londres, elige uno de los vértices como principal para situarlo en una especie de plaza de entrada. A pesar de que el dibujo es atractivo, hay que reconocer que resume y expresa con especial elocuencia tanto las principales persuasiones como los defectos fundamentales del método.

LA PROFESIONALIDAD NEOCLÁSICA: JOHN SOANE Y JUAN DE VILLANUEVA

En la larga, dilatada y singular obra profesional de Soane no hay demasiado que destacar con respecto a nuestro tema, pero sí lo haremos con dos ejemplos concretos.

Uno es el edificio para el **Mausoleo de Dulwich** (1811-1812), realizado para el collage Road, Dulwich Village, Londres. Dos galerías paralelas, una ancha y otra estrecha, sirven para adosar una sucesión de partes –central, extremas e intermedia–, que reproducen la composición de cinco elementos que habíamos observado desde Palladio. Esta disposición de la planta es, como siempre, fundamental para la composición externa y –también como siempre– se ha subordinado a ella, si bien ahora presenta la arquitectura personal y atractiva del maestro británico. Esto se observa en la primera versión, pues el edificio fue estudiado sucesivas veces posteriormente, y se tanteó la aplicación de diversas disposiciones en torno a patios, en H, en cruz, en patio abierto, etc. Todas ellas servidas por principios que conocemos, por un lado, y por su arquitectura muy personal, por el otro.

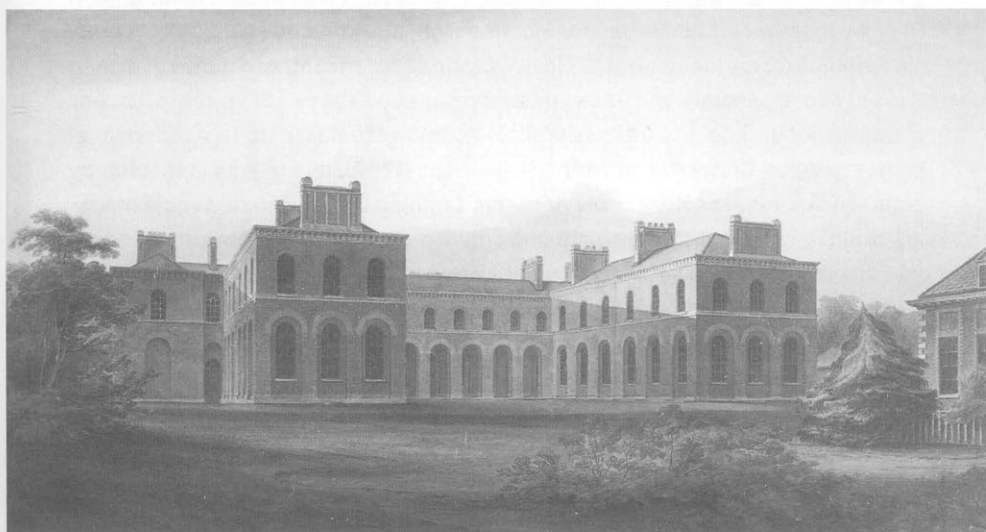
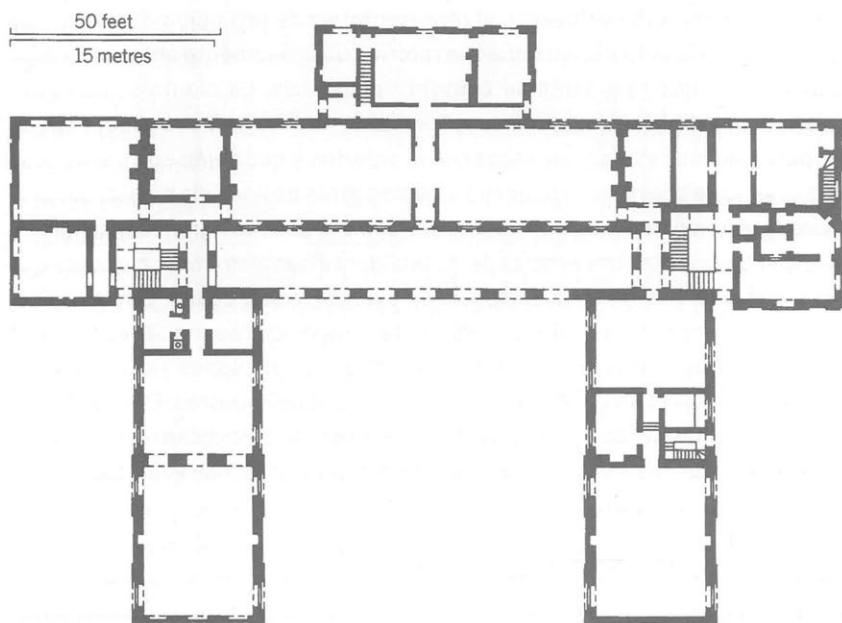


John Soane. Planta y óleo del Mausoleo de Dulwich, 1811-1812.

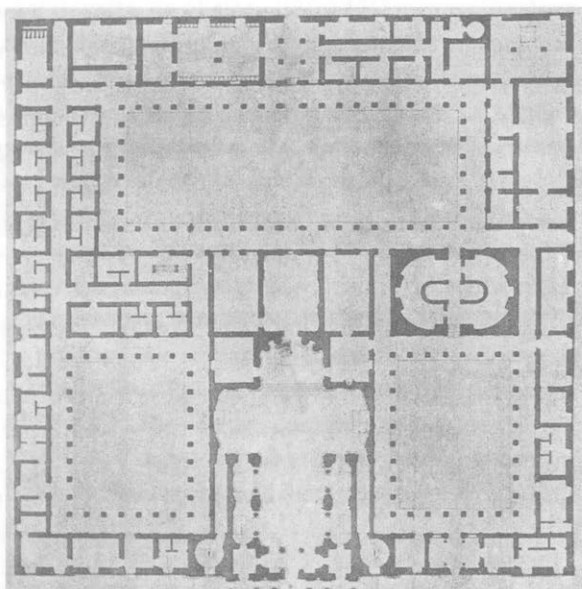
La **Enfermería del Hospital de Chelsea** (1809-1817) es un organismo más evolucionado y moderno. El edificio es el representativo de un conjunto mucho más grande que, curiosamente, se debe a la reforma de un elemento anterior, la casa Walpole, de la que realmente se conservó poca cosa. La planta se compuso mediante un pabellón principal y longitudinal de dos crujías, dos pabellones de una, perpendiculares y encontrados con el anterior, y que dejan entre sí un gran patio abierto de acceso y un pequeño volumen atrás de una sola planta, pues los ya citados tienen dos. Las partes de este edificio son más grandes, simples y nítidas, si bien sutiles diferencias permiten identificar elementos menores que ellas y que se expresan en la composición externa, como ocurre con los extremos del pabellón principal. Sin embargo, esta composición, aunque sutil, es muy continua: no hay diferencias figurativas entre unos pabellones y otros, puesto que presentan los mismos elementos y continuidad de impostas. El lenguaje, de arquerías, es tan sencillo y repetitivo que el proyectista aprovechó las chimeneas como medio expresivo. Todo el conjunto del Hospital está muy evolucionado en el mismo aspecto descrito.

El arquitecto español **Juan de Villanueva** (Madrid, 1739-1811) estuvo pensionado en Roma durante un tiempo considerable (1759-1765; esto es, bastante antes y mucho más tiempo que Soane), después de haber estudiado en Madrid en la Real Academia de San Fernando. Sin embargo, en Roma no realizó proyectos, sino dibujos de los monumentos clásicos, y no se ha encontrado nunca el diseño que le valió la pensión, una Casa de Campo para un Grande.² Sí se conserva, por el contrario, uno de sus últimos trabajos como estudiante de la Academia, el proyecto de un **Convento de treinta religiosos** (1757), que nos da la medida de cómo en Madrid, no sólo la profesión, sino también la enseñanza, seguía modelos tradicionales, pues se trata de un conjunto con tres claustros que presenta una disposición fiel a los principios del sistema antiguo y renacentista. Es bien cierto, sin embargo, que cuenta con rasgos modernos que lo sitúan en su época: la figura general del convento es completamente regular, cuadrada y simétrica, y la iglesia está situada en el centro.

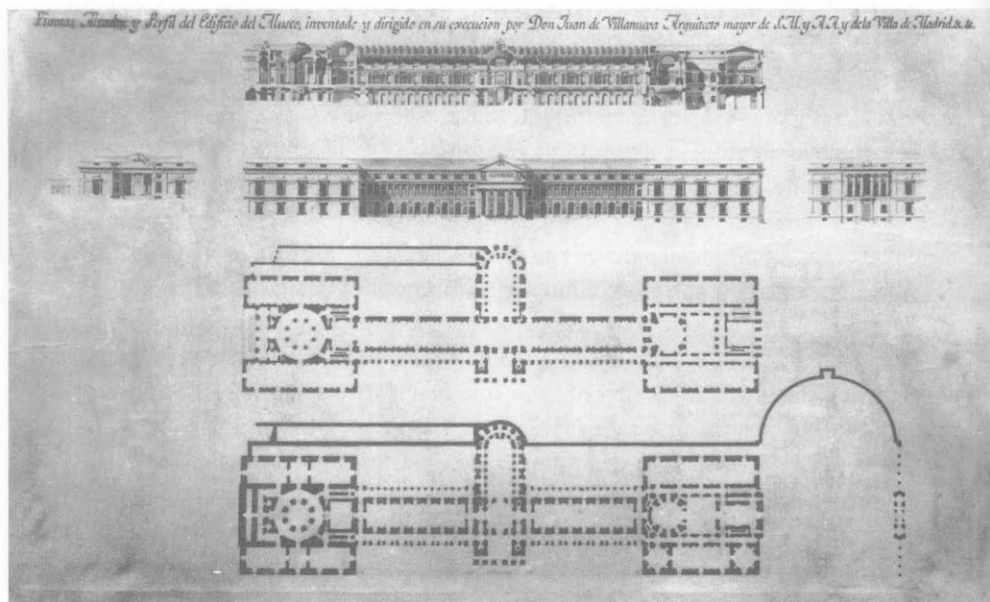
No parece, pues, que en la obra juvenil del gran arquitecto español estén presentes academicismos exagerados y abstractos, tal y como correspondía a nuestra tradición. Nos interesa, sobre todo, lo que se considera universalmente como su obra maestra, el **Museo del Prado**, en Madrid, hoy museo de pintura pero que en los estudios iniciales de 1785 correspondían a un doble edificio, de Academia y de Museo de Ciencias.



John Soane. Planta y óleo de la Enfermería del Hospital de Chelsea, 1809-1817.



Planta, Alzados y Perfil del Edificio del Museo, inventado y dirigido en su ejecución por Don Juan de Villanueva Arquitecto mayor de S.M. y A.A. y de la Villa de Madrid &c.



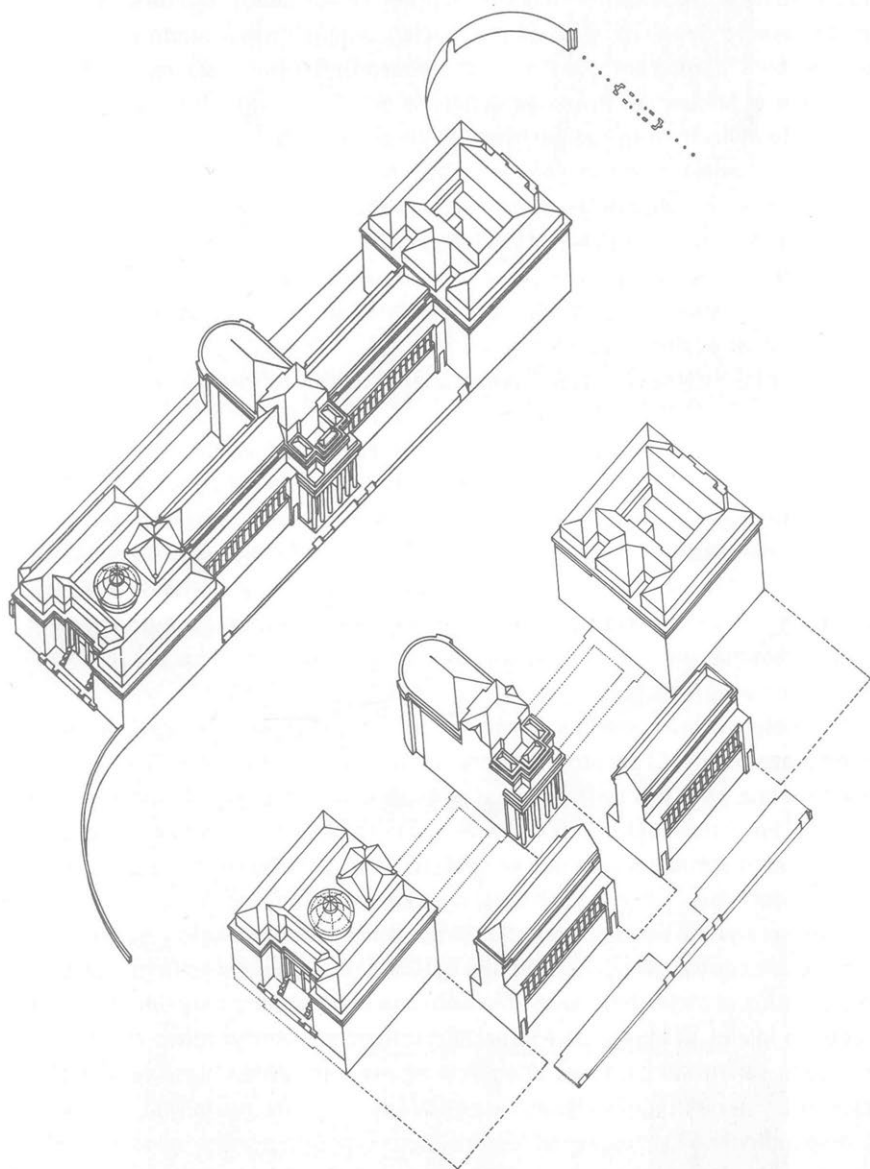
Juan de Villanueva. Planta de convento, 1757 (arriba), y sección, alzados y plantas del Museo del Prado, Madrid, 1785 (abajo).

El edificio ha sido bastante estudiado,³ por ello nos concentraremos solamente en el proyecto definitivo y en su realización. Aunque observando los planos resulta obvio, parece ser que Fernando Chueca Goitia fue el primero en hacer notar que el Museo del Prado se compone de cinco elementos. Por nuestra parte, esta división es la que venimos observando desde la época de Palladio y que, en el caso del Prado, son algo menos abstractas que otras veces: el elemento o parte central es una suerte de *basílica*; los dos elementos extremos, aunque equivalentes en tamaño y en el alzado longitudinal, son en realidad distintos, ya que uno de ellos consiste en una especie de *villa* y el otro en un edificio, o palacete, en torno a un patio. Los elementos intermedios o de unión son galerías, en este caso, idénticas y considerablemente largas.

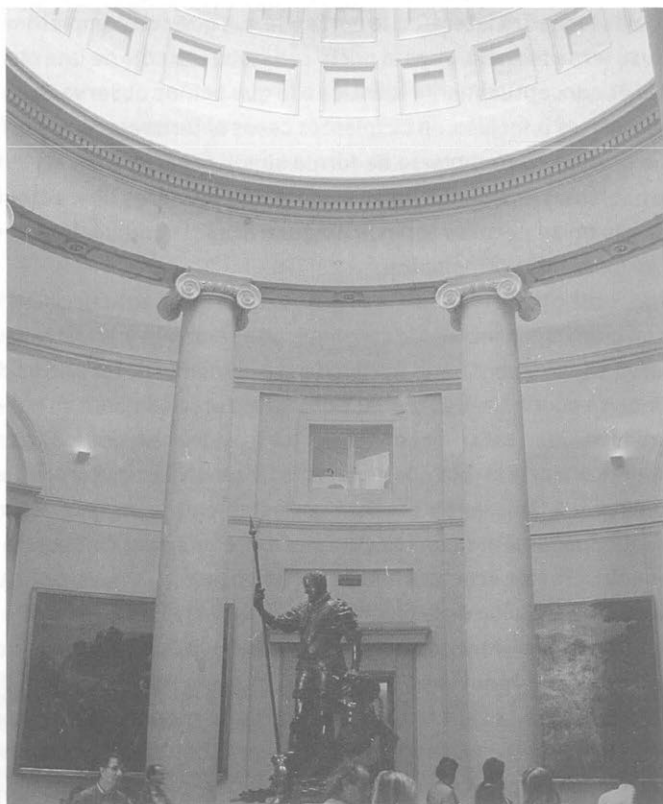
El profesor Pedro Moleón⁴ recuerda el primer libro de Kauffman, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, y su identificación de los elementos y partes *autónomos* como composición de las arquitecturas iluministas. Estos elementos autónomos no están presentes en los trabajos del Soane maduro ni en los de los Adam, que parecerían proceder, según esta cuestión, en un modo más neobarroco que propiamente neoclásico, aunque sí los había en los neopalladianos británicos, así como también en Villanueva. A pesar de todo, este último –y volviendo al Museo del Prado– logra una extraordinaria unidad sin eliminar dicha autonomía, y resuelve además algunos problemas bastante arduos a los que el proyecto del edificio debía enfrentarse.

Estos problemas eran principalmente dos, uno proveniente del programa y otro del emplazamiento. El del programa consistía en que el edificio del Prado debía alojar, no una, sino dos instituciones, la Academia y el Museo de Ciencias. En cuanto al emplazamiento, se trataba de que el terreno dedicado a este edificio debería ser longitudinal para que se desarrollase a lo largo de la segunda parte del Salón del Prado, con una configuración topográfica en ladera.

Villanueva combinó estos dos problemas para encontrar la solución, que resultó algo alambicada y pasó a constituir una *naturaleza* original del edificio bastante problemática al alojar finalmente tan sólo una institución y muy diferente del propósito inicial, el Museo de Pintura. En origen, el autor propuso excavar el terreno lo suficiente para que el edificio se asentara en un plano horizontal, dejando la ladera intacta en la fachada norte, de tal forma que la *villa*, o edificio correspondiente a este extremo, tuviera una sola planta por ese lado. Esto permitía que por dicha fachada se accediese directamente hacia la planta alta, que debía constituir el Museo. El acceso por el pórtico por el que se asoma al exterior el cuerpo central, o *basílica*, corresponde a la planta baja, es decir, a la Academia.



Axonometría del conjunto del Museo del Prado y descomposición en partes del volumen, según Pedro Moleón.



Interior del Museo del Prado.

La altura del edificio, pues, se dividía en dos, y la ladera se eliminaba en gran parte, aunque se aprovechaba también, de forma bastante forzada, para entrar directamente a la planta baja e independizar así los dos usos.

El edificio, así concebido, fue realizado con una arquitectura de gran calidad, que es patente tanto en el interior –en la rotonda de la *villa* y en las galerías– como en el exterior, en la larga fachada frente al paseo del Prado –la mejor del neoclasicismo español y una de las más conseguidas de todo el mundo en esta época– así como en las pequeñas fachadas del norte y del sur.

La fachada larga conserva la autonomía entre sus elementos, pues incluso los dos cuerpos extremos, de carácter muy macizo y compuestos mediante huecos españoles –los balcones, que Villanueva recogió de la tradición y transmitió a sus continuadores–, son iguales en sus fachadas hacia el paseo. Una igualdad que se mantiene a pesar de la desigualdad de las partes de cierre –la *villa* y el *palacio*– y de las propias fachadas laterales, la norte y la sur, que son completamente distintas, incluso en su tamaño, pues la norte constaba tan sólo de una planta. Esta desigualdad es conceptualmente idéntica a la que hemos observado en los neopalladianos ingleses o, incluso, en incipientes casos anteriores: como las fachadas laterales no pueden contemplarse de forma simultánea, pueden ser diferentes y, como ya habíamos dicho, dan lugar a una de las primeras liberalizaciones de un sistema que no se permite todavía ninguna licencia en cuanto a la simetría especular de los frentes principales.

Sin embargo, este gran frente hacia el paseo, rigurosamente geométrico, está realizado con gran inteligencia para conseguir una completa y atractiva armonía a pesar de servir con extraordinaria fidelidad a la autonomía de las partes de que se compone. Incluso podría decirse que su éxito radica precisamente en haber explotado con gran habilidad esta independencia: los grandes cuerpos macizos enmarcan con máxima eficacia la dilatada composición; las arquerías coronadas por las gráciles columnatas jónicas representan perfectamente a las galerías, mientras contrastan adecuadamente con los cuerpos extremos; y la columnata central, dórica y gigante, preside acertadamente la composición. Esto es, se ha utilizado muy bien la representación de la diversidad de las partes como motivos de composición, y se ha sacado un excelente partido a sus contrastes y diferencias.

Ha de observarse que todavía se establecen algunas licencias al respecto, de entre las que cabe citar, sobre todo, la relativa ignorancia de la condición de un edificio dividido en dos plantas separadas, característica que, compositivamente, sólo recogen las fachadas intermedias de las galerías, pues las de los extremos lo ocultan, y el *templo* central parece transmitir una unidad vertical que no existe.

En definitiva, se ha logrado una fachada extraordinariamente unitaria, por medio de un mecanismo figurativo de compensación, en lugar de radicalizar la autonomía descrita, como ocurría con los neopalladianos británicos. Este mecanismo es prueba de una lucidez que, si puede relacionarse todavía con algo de la continuidad y la jerarquía propias del barroco, ha garantizado en buena medida la calidad final. Villanueva supo servirse del método evitando sus servidumbres más enojosas y logrando una avanzada solución que fue capaz de vencer las extraordinarias dificultades del programa y del emplazamiento.

¹ Plano de un edificio que contendrá las Academias y todo lo que es necesario para la educación de la juventud.

² "Casa... para un Grande", quiere decir, en la España de la época, para un *Grande de España*, esto es, para un aristócrata que tenía esta denominación como sinónimo de alto rango.

³ Véase la obra de MOLEÓN GAVILANES, PEDRO, *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso de proyecto*, COAM, Madrid, 1988. Con Moleón pueden seguirse otros estudios, como los de Chueca Goitia.

⁴ *Ibíd.*

EL ILUMINISMO Y LA ABSTRACCIÓN FORMAL EXTREMA

En el neoclásico radical francés de final del siglo XVIII, conocido como *iluminismo*, se produjo un cambio sustancial del sistema que estudiamos, que lo condujo a una abstracción formal y geométrica completamente extrema y otorgó un sentido completamente distinto a la *composición por partes*.

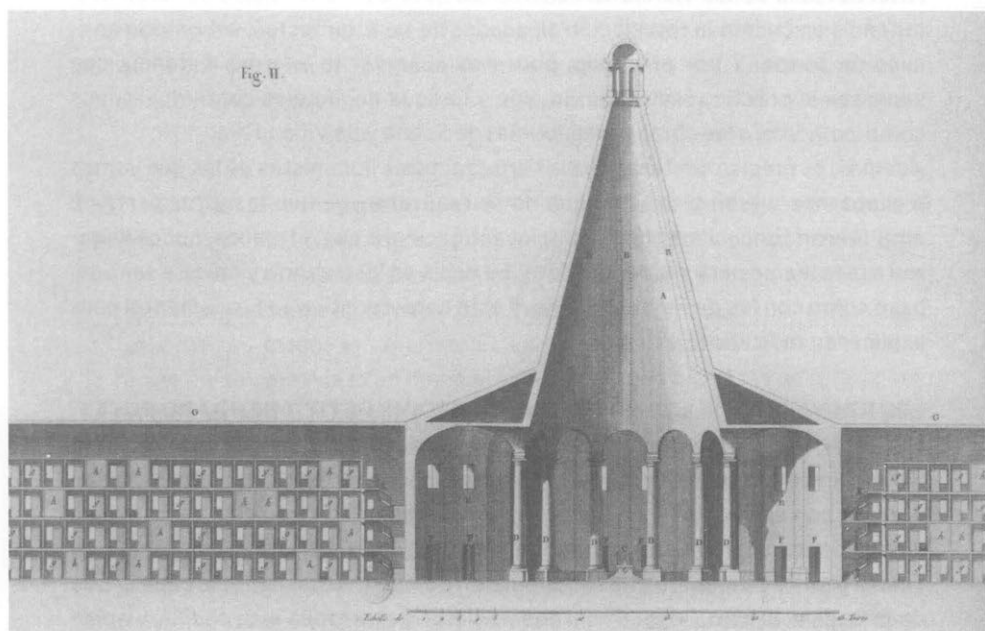
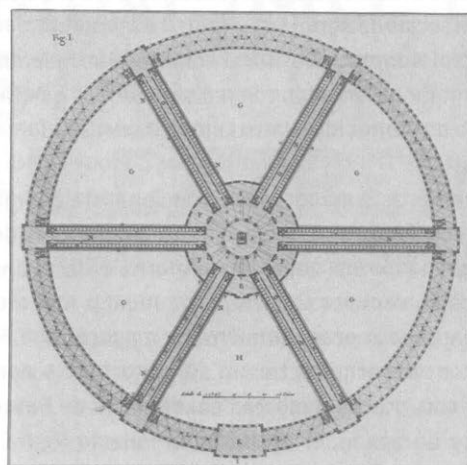
Hablamos de arquitectos como Antoine Petit y Bernard Poyet (1742-1824), prácticamente desconocidos, pero también de otros famosísimos como Étienne-Louis Boullée (1728-1799) y Claude-Nicolas Ledoux (1736-1799), o el también muy conocido tratadista Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). Por sus fechas de nacimiento comprobamos que Boullée era de la edad de Robert Adam, y Ledoux tan sólo algo más joven que James Adam (1730) y que Marie-Joseph Peyre (1730). Todos ellos, excepto Durand, eran mucho mayores que John Soane (1753), y Boullée y Ledoux eran también algo mayores que Juan de Villanueva (1739).

Estas consideraciones tienen su importancia porque nos permiten entender, por un lado, que los trabajos académicos de Peyre, el Conjunto de Academias (1765), y de Soane, el Senado y el Palacio Real (1779) son, en cierta medida, antecedentes de los ejercicios iluministas, pero esta afirmación es relativa si tenemos en cuenta la correlación de edades de los arquitectos, sobre todo en el caso de Soane. Y por otro lado, podemos observar la enorme distancia que separaba la práctica radical de Boullée y Ledoux de algunos contemporáneos como los Adam, o las obras profesionales de Soane y de Villanueva.

Además, es preciso destacar que las arquitecturas iluministas de las que vamos a ocuparnos fueron proyectos que no se realizaron, ya que la mayor parte de ellos fueron concebidos como mera investigación; o que, al menos, nunca llegaron a plantearse para ser construidos. Es decir, en su mayoría y en este sentido, pasó como con los de Peyre y Soane, y esta característica es fundamental para explicar su radicalidad extrema.

LOS PROYECTOS DE LOS HÔTEL-DIEU.¹ ANTOINE PETIT Y BERNARD POYET

Los de hospitales son los proyectos radicales más antiguos. El proyecto de **Hôtel-Dieu de Antoine Petit** es de 1774 y se dispone formando un gran redondel o rueda, con seis radios y un área central. Los radios son las salas de los enfermos, quienes cuentan con un nicho particular; las salas están dispuestas en cuatro pisos y de manera que todos puedan dominar visualmente la capilla, que se sitúa en el centro. Después del deambulatorio que rodea esta capilla, y entre los cuerpos radiales, se sitúan las áreas de médicos, la enfermería y otros servicios, todos ellos de tal modo que puedan servir con rapidez y eficacia a todas las salas radiales. Configurando el círculo se disponen unos grandes porches en la



planta baja para que puedan pasear los enfermos, y en la planta superior se ubican los espacios residenciales necesarios para médicos, enfermeros, capellanes y otras personas de servicio.

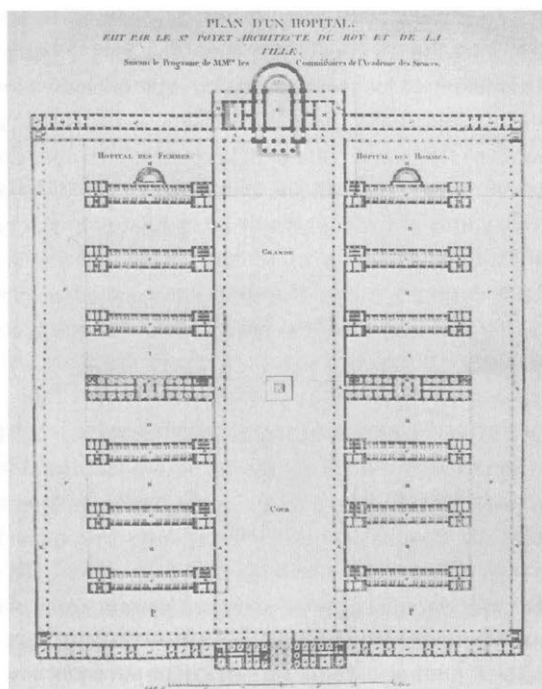
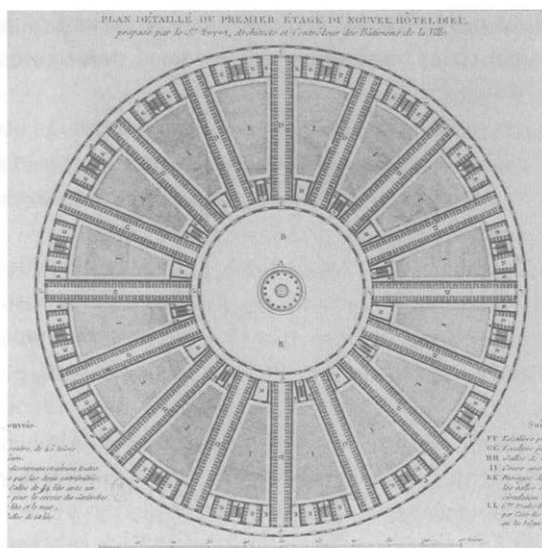
El hospital adopta, pues, la forma de una *machine à guérir*, una *máquina de curar*, e inaugura así el funcionalismo radical que tan importante sería, ideológicamente al menos, para la arquitectura del siglo XIX y para la revolución moderna del siglo XX.

Sin embargo, esta inauguración funcionalista era más teórica que real. Mediante la forma de rueda, que es radicalmente geométrica y simplificada, lo funcional se invoca y se simboliza; pero aunque no es lo que pretende, inaugura la confusa identificación entre *racionalismo* y eficacia funcional; esto es, entre racionalismo y funcionalismo, un equívoco que alcanzó una importancia radical en el desarrollo de la arquitectura moderna y que aquí vemos ya iniciado. Lo racionalista –geométrico, simple, radical, repetitivo– parece funcional, y con tal semejanza aparenta cumplir su cometido con creces.

Observando la sección del proyecto de Petit, además de la planta, observamos que la disposición *panóptica* –extraída, por otro lado, de los hospitales tradicionales– no funciona bien, pues, para atender a los oficios de la capilla, los enfermos deberían salir de la cama y situarse en el pasillo, aunque sólo lograrían verla los de la planta baja.

Bernard Poyet realizó una variante de este proyecto, otro *Hôtel-Dieu* (1785) también *panóptico* y más grande, en el que se acepta ya que la capilla ocupa el centro en una posición jerárquica y simbólica, que sólo es visual parcialmente. El organismo, aunque también circular, es más complejo y muchísimo más grande, con 16 salas radiales de 84 camas, un patio en el centro y corredores de unión tanto en el círculo pequeño del patio como en el extremo exterior, que se completa mediante salas de 12 camas y escaleras. Hay una importante preocupación por la ventilación de las salas y por el aislamiento real entre unas y otras, y el conjunto aspira a la funcionalidad con más eficacia que el de Petit, aunque tampoco pueda evitar que la disposición en rueda quede reducida a simple coartada y se disuelva, en buena medida, en lo formalista y lo geométrico; esto es, en lo idealista y simbólico, y no en lo funcional.

Las máquinas de curar radiales probablemente serían eficaces para las circulaciones, si bien su esquematismo se reveló útil, con el tiempo, para las cárceles, y no para los hospitales, pues el sistema *panóptico* fue verdaderamente apropiado para la vigilancia, y no para la atención hospitalaria.



Bernard Poyet. Plantas para proyectos de Hôtel-Dieu, 1785 (arriba) y 1786 (abajo).

Otro proyecto de Poyet (1786), en el que probablemente ya no siguió sus propias ideas sino las de los académicos de medicina, está más cerca de lo que será el hospital decimonónico, por su esquema más razonable, a pesar de que no facilite tanto las circulaciones. Consiste en un gran frente de servicios y programa complementario, que da paso a un gran patio principal, en cuyo fondo se sitúa la capilla. Las galerías de este patio concebido como un claustro, dan paso a los distintos pabellones hospitalarios, dispuestos en forma paralela y exentos en el interior de otros grandes patios, si no fuera por su contacto con las galerías citadas. Los pabellones contienen las salas de los enfermos y otros servicios, e insinúan ciertas especializaciones mediante algunas diferencias. La asepsia se confía a la ventilación y al aislamiento, produciendo así un organismo de planta muy dilatada.

Sin embargo, el caso es que los Hôtel-Dieu, a pesar de sus equívocos, han logrado cambiar completamente, y sólo con estos ejemplos, los términos en los que la arquitectura se establecía hasta entonces. Por una parte –y fracasada o no–, se ha definido la ideología funcional –la satisfacción del uso en los recorridos, ventilación, comodidades varias, etc.– como el principio más importante que la disposición arquitectónica ha de seguir. Por otra, se ha buscado la geometría racional y simple, empleando los mecanismos de repetición como el instrumento fundamental de ese principio. Y si bien es cierto que los instrumentos *racionalistas* –la geometría radical, la simplicidad, la repetición– pueden traicionar en buena medida sus objetivos funcionales para convertirse en nuevos mecanismos compositivos –como los grandes arquitectos iluministas pondrán de manifiesto–, también es verdad que fueron y son el medio de una transformación moderna, funcional, formal y material, que tendrá una gran importancia más adelante, como bien sabemos; esto es, la gran revolución arquitectónica llamada *moderna*, la del siglo xx.

EL IDEALISMO ABSOLUTO EN LA OBRA EXPERIMENTAL DE BOULLÉE

Los Hôtel-Dieu nos han permitido observar las figuras del círculo y de la corona circular como medios funcionales, aunque contagiados en buena parte por lo formal, por lo idealista. O, si se prefiere, impregnados por la cierta ingenuidad que acompaña a los primeros descubrimientos. En los proyectos experimentales de **Boullée**, tanto el círculo como el cuadrado surgen como medios de unas composiciones en las que la abstracción ya es extrema y el idealismo se ha convertido en absoluto. En ellos, toda pretensión funcional ha desaparecido por completo, aunque se han conservado en gran parte los principios formales que

se iniciaron con los hospitales. En el caso de Boullée, los propios usos son idealistas, como ocurre en el ejemplo más antiguo que nos interesa, el **Museo** (1783), un proyecto para edificio cuyos usos en realidad son desconocidos y en el que su forma pura y su composición adquieren el más absoluto de los valores.

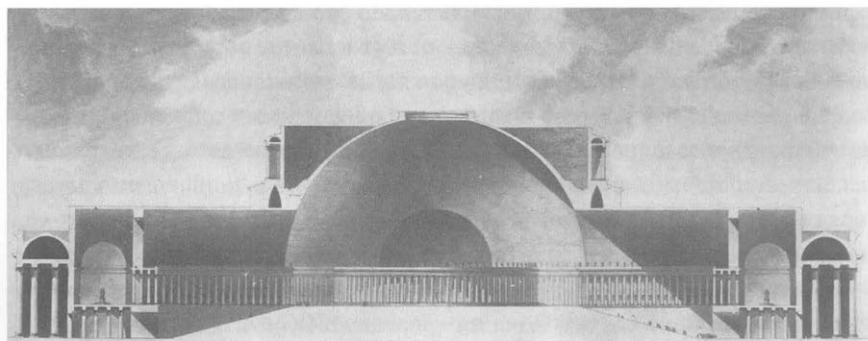
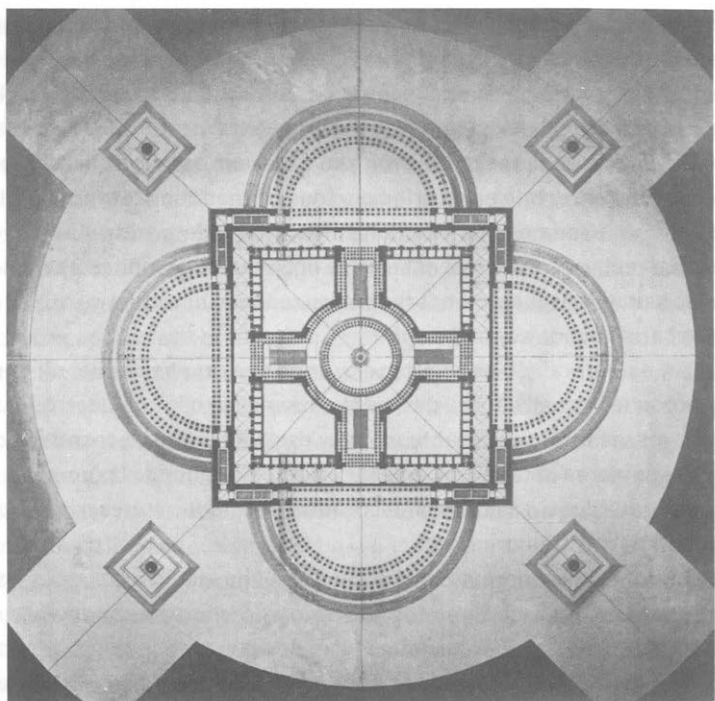
Ya habíamos observado repetidas veces que la simetría se constituía en el principio fundamental de la *composición por elementos*, en su instrumento de orden máspreciado e imprescindible. No obstante, en los proyectos de Boullée, la simetría se ha convertido en un principio todavía más básico, tanto que llega a confundirse con la idea misma de composición, pues la simetría ha devenido central, y se ha convertido en responsable de una figura que repite sus elementos en sus ocho semiejes y que, como forma, es en realidad una cuña de 45° simétricamente repetida ocho veces.

En el Museo, este principio llega a ser extremo, pues no hay nada, ningún elemento, por pequeño que sea, que desmienta la simetría central. Cuatro entradas conducen a los visitantes, mediante amplias escalinatas, a encontrarse con los otros bajo la agujereada cúpula, y en el interior de la redonda columnata. Nada indica qué se hace dentro de dicho Museo, que sólo añade a lo descrito un deambulatorio perimetral y cuadrado.

Está claro, pues, que, si queremos valorarlo en alguna medida, no podemos contemplar este proyecto, así como los restantes proyectos experimentales de Boullée, más que como investigaciones formales que luchan por diferenciarse del barroco de un modo definitivo y radical, y que lo hacen con la ayuda del lenguaje clásico, pero también con instrumentos nuevos, como los ya descritos, completamente ajenos a dicha tradición.

Sabemos por nuestra propia e inmediata observación que estas investigaciones se alejaban por completo de lo pretendido por las *máquinas de curar*, que eran tan ajenas a la satisfacción de las funciones que incluso resulta sorprendente ver pequeñísimas figuras humanas dibujadas dentro de estos espacios con escalas de composición *sublime*. No obstante, conocemos también, por los propios escritos de Boullée, su rechazo hacia el pensamiento de Vitrubio,² esto es, de la manera de entender la arquitectura en términos que relacionasen de forma equivalente lo formal, lo funcional y lo constructivo. Consideraba que este último apartado era absolutamente instrumental, avanzando así lo que se realizaría después en buena parte de la arquitectura moderna.

Sin embargo, en los proyectos experimentales se olvidaba también lo funcional, como habíamos visto, y el mundo formal, solo y absoluto, se proclamaba así como único valor de estas investigaciones. Aldo Rossi, en su prólogo a la edición italiana



Étienne-Louis Boullée. Planta y sección para proyecto de Museo, 1783.

del libro de Boullée,³ se congratula de la identificación de este valor absoluto, de esta autonomía, sobre todo debido a que coincide con su forma de pensar, entonces militante, podría decirse, y coyunturalmente muy oportuna para oponerse a la arquitectura de la época, volcada en la exacerbación funcionalista y tecnológica, o, si se trataba de valores formales, en un ecléctico y poco cualificado experimentalismo moderno. Frente a todo ello, Rossi opuso la arquitectura de Boullée como paradigma de la *lógica formal* y del *valor urbano* de la arquitectura, verdaderos principios fundamentales para las ideas del malogrado arquitecto italiano, y que en su momento alcanzaron un influjo tan importante.

Es cierto que podemos –y acaso debamos– entender la arquitectura de Boullée en términos semejantes, pero también podemos verla, en compensación, con ojos menos apasionados, o menos utilitarios, y entenderla así con una condescendencia menor. La lógica formal, conducida por la simetría central y por los juegos abstractos de escalinatas, bóvedas, columnatas y cúpulas, aún cuando aspira y expresa la condición sublime, se aproxima también a una superficialidad formal que abusa del uso del lenguaje y de los elementos clásicos, ya no sólo en el esquematismo evidente, sino que tiene el peligro de acercarse, en parte, a la simple banalidad. La obra de Boullée, aunque muy estimable tanto por sus invenciones como por su significado, antecede y anuncia la vulgar degradación a la que su discípulo Durand someterá dicho lenguaje y dichos elementos en su conocido método.

Una vez negada, pues, la relación de la forma con cualquier otra cosa que no fuera ella misma, y, así, con los requisitos del uso, la restante negativa, la de la construcción, alcanzó a su vez un determinado contenido, aunque en esta ocasión no observado. Para ello, la sección de este museo muestra que, a pesar de que Boullée necesita los gruesos para dar consistencia real a su propio dibujo, y, así, ha de rendir un tributo inexorable aunque magro a las convenciones constructivas, se aprecia cómo dichos gruesos y sus encuentros no corresponden, desde luego, con lo que sería la construcción en piedra o ladrillo propia de esta época y de esta arquitectura. Puede observarse, además, que al establecer una distancia considerable entre las formas interiores y las exteriores, tanto desde el aspecto material como conceptual, presente sobre todo entre la gran cúpula central y el tambor recto que la oculta –pero también en un caso menor, el de la bóveda de los pórticos de acceso y el frontón recto que también la esconde–, Boullée no llega a proponer una cubierta que cierre los espacios entre estos elementos, como si fuera la lluvia la que estuviera destinada a llenar estos lugares o vacíos.

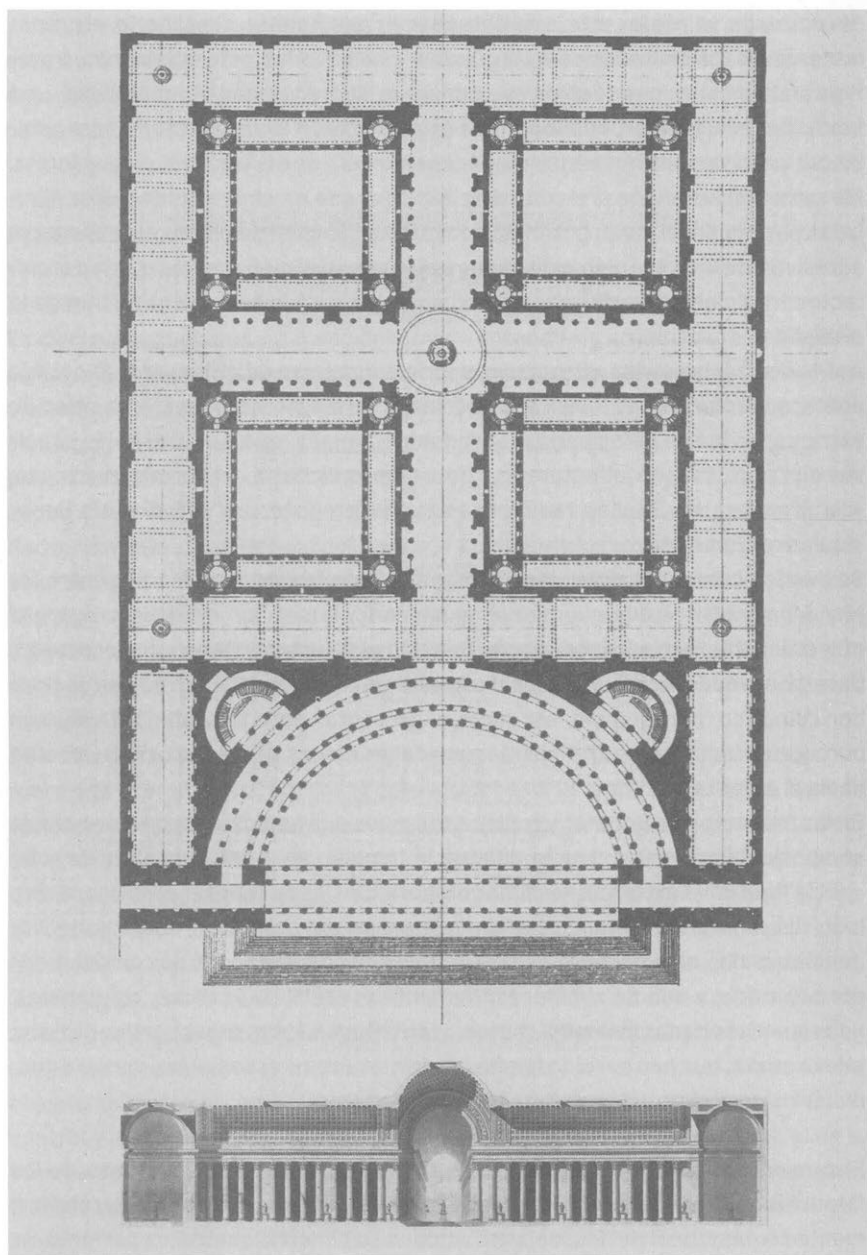
Sin embargo, lo interesante, a mi entender, es que Boullée, sin saberlo, al proponer gruesos tan limitados para las cúpulas y las bóvedas, está adivinando, o prefigurando incluso, una técnica que aún no existía y que será fundamental, una vez inventada, para proporcionar una gran libertad a la arquitectura; para establecer precisamente una enorme independencia entre construcción y forma. Me refiero al hormigón armado, material sin el que muchas arquitecturas dibujadas por Boullée no eran posibles, y cuya intuición pareció prever al desprenderse agresivamente de la unión indisoluble entre construcción y forma que los arquitectos tradicionales defendían como inevitable para la naturaleza misma de la disciplina.

Así, la discusión con los *vitrubianos* podría enunciarse de otro modo: es posible una arquitectura en la que construcción y forma no necesiten una relación extrema; en la que esta pueda mandar sobre aquella, que, sumisa, ha de seguir sus dictados. Esta arquitectura es, como hemos dicho, la del hormigón armado, y la grandeza de Boullée radicaría en haber previsto sus virtudes sin llegar siquiera a conocerla.

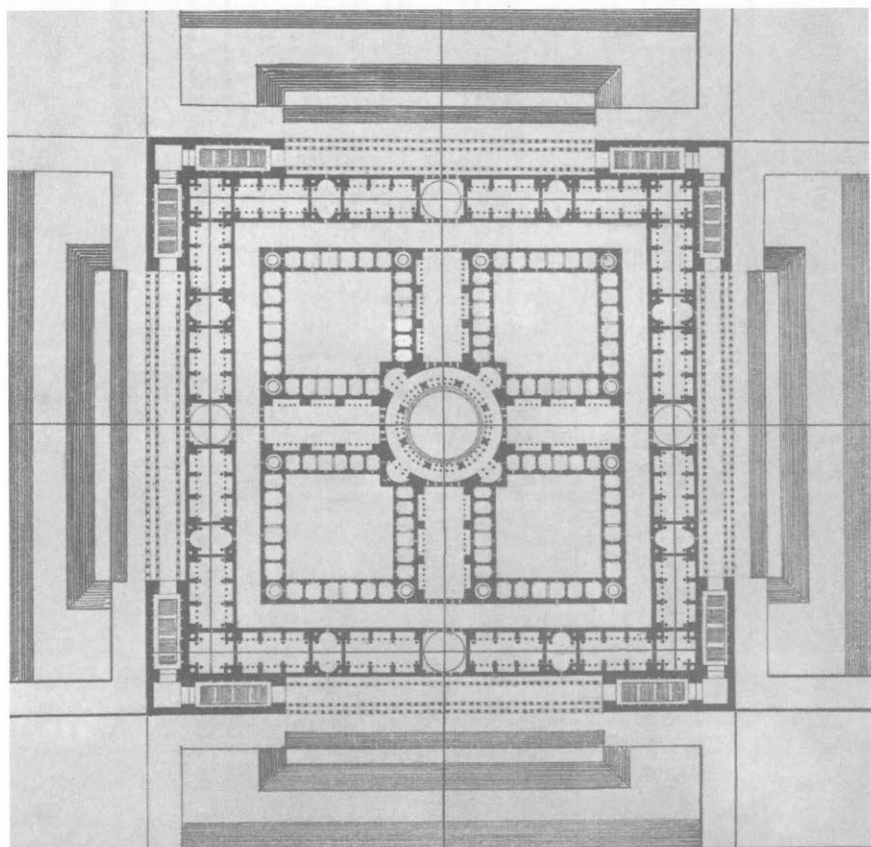
Se puede observar también que, acompañando a las independencias entre los términos tradicionales que hemos examinado, la sección del Museo expresa otra más, la del espacio interior con relación al volumen externo, que el proyectista quiere acusar radicalmente al convertir el volumen de la bóveda en un tambor cilíndrico, por ejemplo, así como al presentar ante la ciudad un volumen puro y abstracto, que no refleja ninguno de los rasgos de su disposición interna hacia el exterior.

En los proyectos de Boullée, y frente a todos los que hemos visto hasta ahora, la composición por elementos se diferencia también en la falta absoluta de relevancia figurativa externa que dicha composición posee. A pesar de ello, por otro lado, los *elementos* tampoco son lo que eran: no son salones, ni cuartos, dependencias, o alas, sino *partes* más abstractas, que no tienen sentido considerados por separado, y que no son necesariamente espaciales. Pórticos, columnatas, galerías abovedadas, deambulatorios... constituyen ahora estas partes, de naturaleza mixta, que han perdido la relevancia corpórea y espacial, así como la condición más precisa que tenían en épocas anteriores.

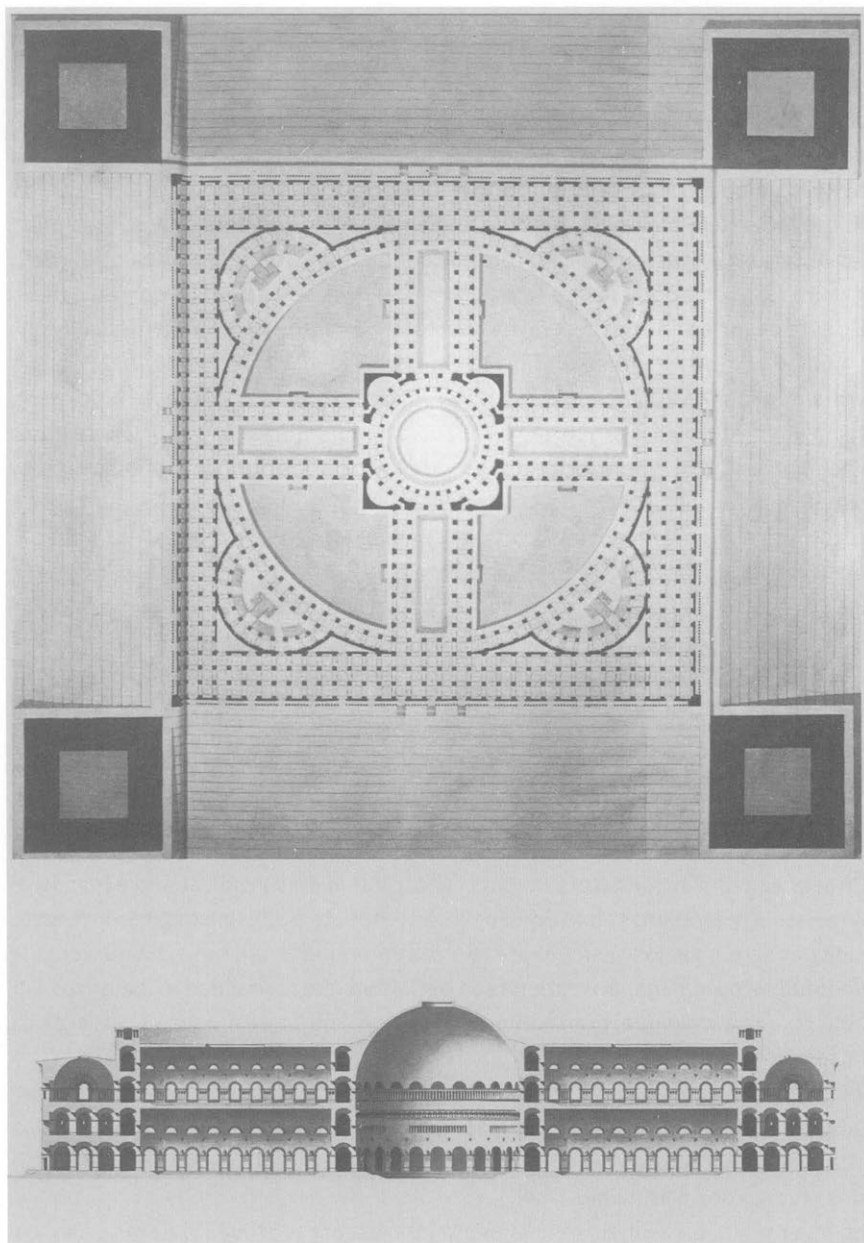
El proyecto de **Biblioteca Pública** en el emplazamiento del convento de los Capuchinos (París, 1784-1785), también de Boullée, es un esquema relativamente semejante al del Museo, pero aunque su simetría central es perfecta, se rompe al menos al reconocer un acceso y un importante cuerpo monumental,



E. L. Boullée. Planta y sección para proyecto de Biblioteca Pública, París, 1784-1785.



E. L. Boullée. Planta para Palacio de Justicia (s/f).



E. L. Boullée. Planta y sección para Palacio Municipal, 1772.

dispuesto para ello en un solo lado. De nuevo la sección está sin cubiertas, y aunque los gruesos que se dibujan recuerdan más a los pétreos, aparecen unos grandes lucernarios cenitales cuya construcción sería muy difícil si no se realizase en hormigón armado. En este caso, se muestra un alzado principal, el de acceso, si bien la columnata dispuesta entre los dos extremos murales y ciegos oculta cualquier rasgo de lo que hay tras ella.

El proyecto del **Palacio de Justicia** vuelve a ser un esquema muy semejante a los anteriores: cruciforme, con rotonda central, cuatro patios y deambulatorio cuadrado; podría decirse que es algo próximo a los hospitales tardomedievales. En este caso, la simetría central es absoluta y, así, consta de cuatro escalinatas y cuatro accesos idénticos. El proyecto para **Palacio Municipal** (1792) es una variante algo más compleja, ya que introduce un círculo inscrito sobre el habitual cuadrilátero para organizar un nuevo deambulatorio que, a su vez, se aprovecha para introducir cuatro exedras y deja los patios mixtilíneos. De nuevo, la simetría central es absoluta y la sección define materiales inciertos, aunque en este caso el juego del cuadrado con el círculo inscrito se refleja en los volúmenes exteriores.

Ha de recalcarse, por otra parte, que, como habíamos visto ya en Peyre, Soane y Villanueva, la composición por elementos abandonó la dedicación casi exclusiva a lo doméstico y a lo palaciego para asumir otros usos, generalmente nuevos.

COMPOSICIÓN POR PARTES Y SIMETRÍA ABSOLUTA EN LA OBRA DE LEDOUX

Contrariamente a Boullée, Ledoux llegó a construir bastantes de sus obras radicales. Entre todas ellas destacan las puertas o Aduanas de París y las Salinas de Chaux. Así, una arquitectura de enorme atractivo en su radicalidad e inventiva lingüística, y en su inestable equilibrio con respecto al clasicismo, se vio favorecida por la realización real, y expresó una autonomía acaso tan extrema como la de Boullée, pero llegando al resultado definitivo que la realidad exige, y haciéndolo en una escala que, precisamente por cotidiana, le da mucha más fuerza, la hace mucho más convincente.

También proyectó una enorme cantidad de otras arquitecturas muy diversas, en una de las investigaciones más originales y personales de la historia. Todas ellas son arquitecturas exentas, hasta el punto de que esta característica adquirió la fuerza de un principio.

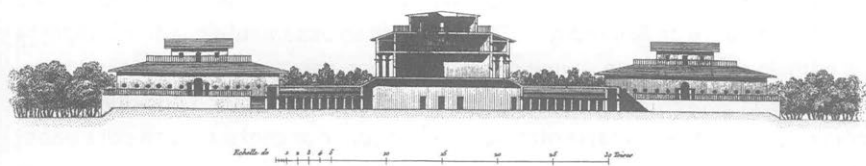
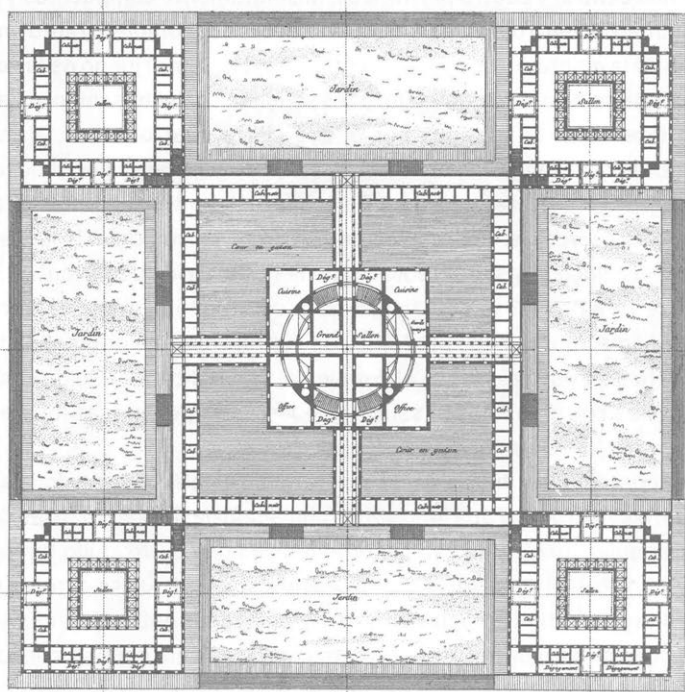
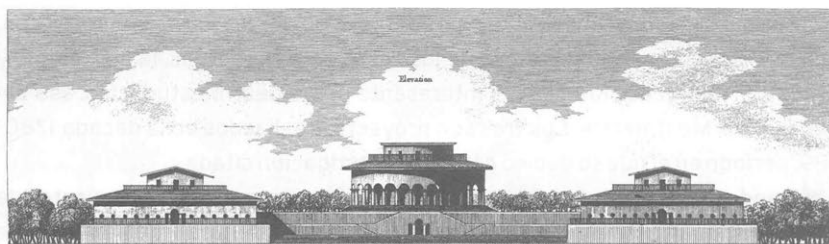
En nuestro caso, resulta especialmente interesante el proyecto de las tabernas o merenderos destinados a la “banlieue” de París, trazados en relación con la

gran serie de las aduanas, pero que, al contrario que estas, no se construyeron. Podemos observar sobre todo dos de los casos de las tabernas, la del **Templo** y la de **Saint-Marceau**. También es interesante para nuestro estudio la **Casa del Placer**, para Montmartre. Los tres son proyectos realizados en la década 1780-1789, período en el que se dedicó a la gran investigación citada.

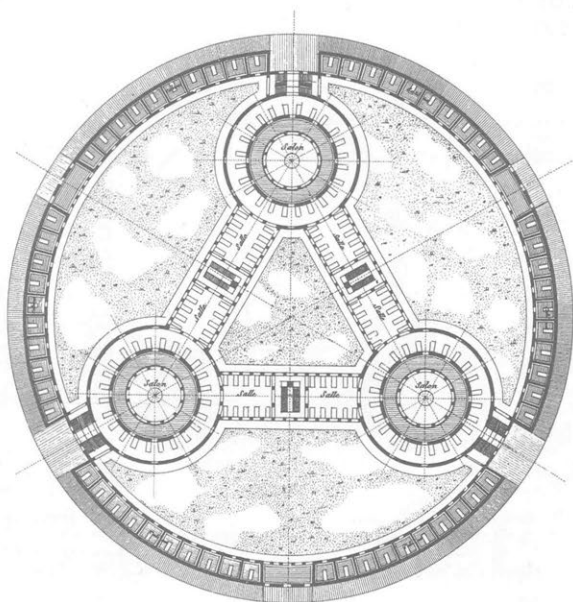
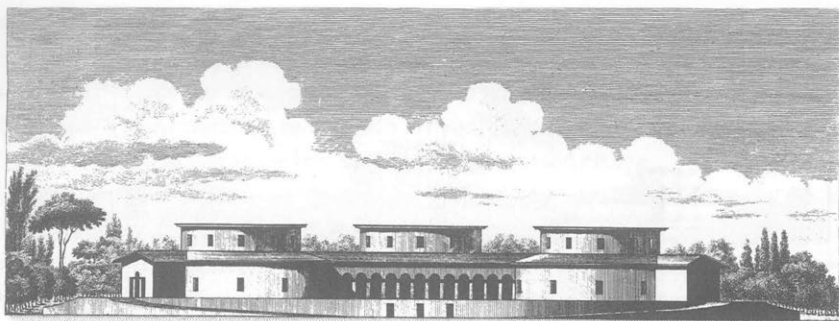
El merendero de la **taberna del Templo** podría compararse con los proyectos de Boullée por su simetría central y absoluta, pero también con Holkham Hall, de William Kent, o Kedleston Hall, de James Paine, por su composición de un elemento o villa central y cuatro periféricas, absolutamente compuestas y ligadas en su planimetría, pero distintas e independientes por completo tanto en la configuración de la planta como en su aspecto. En este caso, el juego de la composición cuadrada es bastante complejo, pues se inicia con el basamento de la villa central e interna, y se continúa por el que cierra cuatro patios, al modo de Boullée; por el de las villas periféricas, también cuadradas, y por el de la totalidad que definen los límites de estas. De esa forma, hay tres escalas diferentes de cuadrados perfectos. Los basamentos tienen un importante papel como soporte de las cinco villas, y la radicalidad de la simetría queda contrarrestada ahora –y frente a Boullée– por la falta de la escala monumental y de las referencias a lo sublime, que se han sustituido con ventaja por una originalidad formal sencilla y eficaz. Resulta curioso el detalle del ligero desmentido de la simetría central por las cubiertas de los salones de las villas periféricas, que es a dos aguas en vez de las cuatro que podrían esperarse.

En el merendero de la taberna de **Saint-Marceau** se ha conservado la simetría central, pero se introduce una lograda combinación de dos geometrías, la circular y la triangular, que le otorgan una originalidad plena. Un anillo formado por pequeños recintos se constituye en basamento sobre el que se abren puertas a 120° que dan paso a tres edificios circulares, enlazados entre sí mediante pabellones. El centro es un patio, y por lo tanto carece de villa central, con lo cual la jerarquía formal ha desaparecido. Los tres edificios cilíndricos e iguales componen el conjunto con una abstracta sencillez.

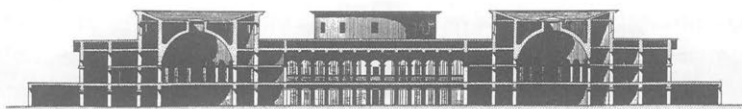
La **Casa del Placer** de Montmartre plantea un esquema de cuadrados semejante al del merendero de Faubourg du Temple. Un gran basamento cuadrado soporta un edificio cilíndrico que se une por sus vértices a tres edificios periféricos, en forma de L, sobre basamentos también cuadrados. El edificio cilíndrico es un pórtico que delimita todavía otro basamento superior e interno, con doce pabellones dispuestos radialmente hacia fuera y en posición baja, y que sirve de soporte a otro pabellón principal situado encima y hacia dentro, más complejo y



C. N. Ledoux. Alzado, planta y sección de la taberna del Templo. 1780-1789.

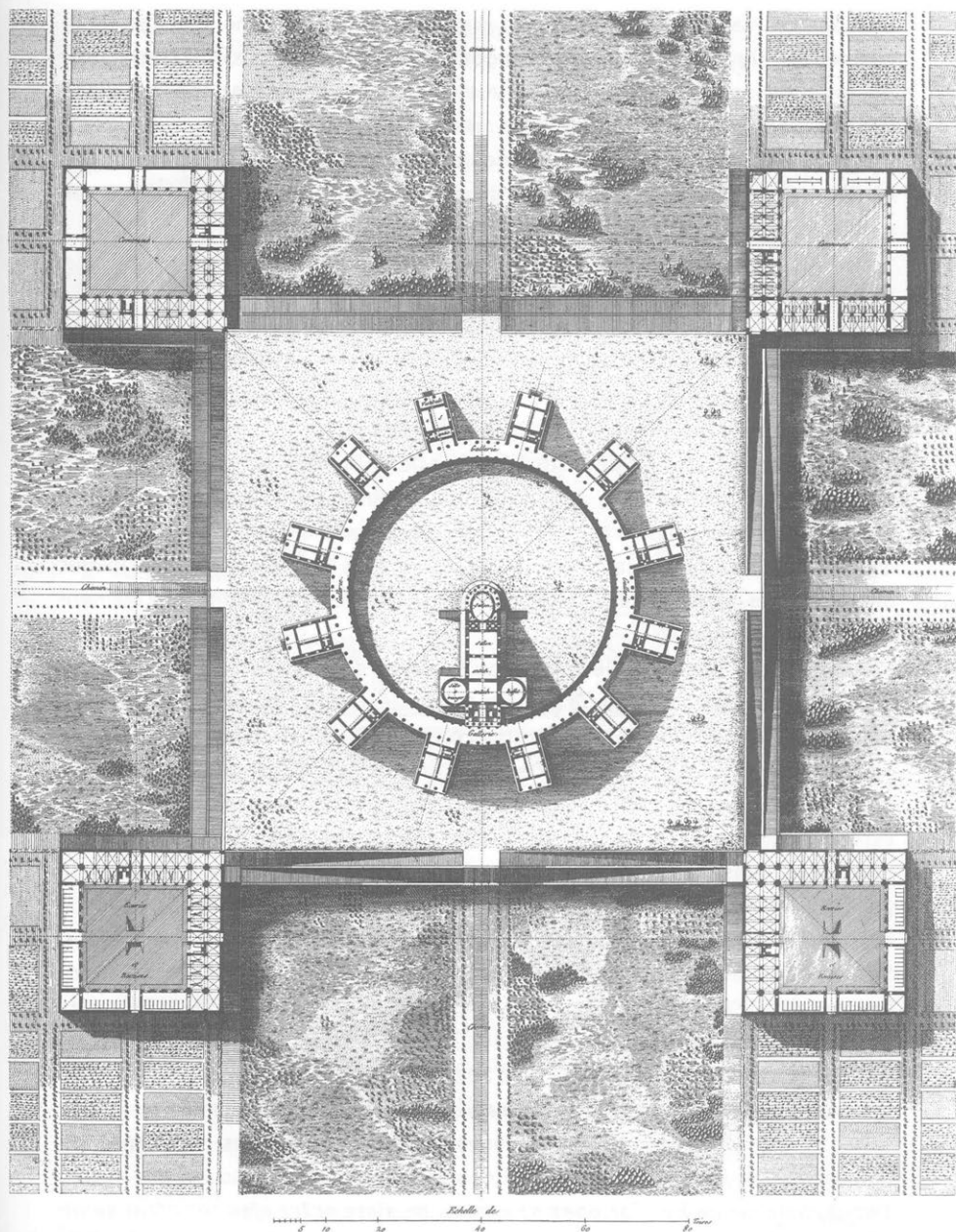


Escala de 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



Escala de 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

C. N. Ledoux. Alzado, planta y sección de la Taberna de Saint-Marceau. 1780-1789.



C. N. Ledoux. Planta del proyecto para la Casa del Placer, Montmartre. 1780-1789.

simbólico, cuya planta evoca un sexo masculino, y que no tiene ni ocupa simetría central alguna. El conjunto, protagonizado por los desniveles del terreno y por los pabellones apoyados en ellos, vuelve a exhibir la sencillez, la originalidad y la calidad que caracterizaron al gran arquitecto francés.

Muchos otros ejemplos de la experimentación de Ledoux están realizados con el método que estudiamos. Sin embargo, estos son suficientes para los fines que este libro persigue.

EL MÉTODO DE DURAND

Jean N. L. Durand, discípulo de Boullée, editó el tratado *Précis des leçons d'architecture* y llevó al extremo algunas de las características de su maestro. Sin la condición sublime y fantástica de este, el tratado de Durand roza con frecuencia la más simple ingenuidad.

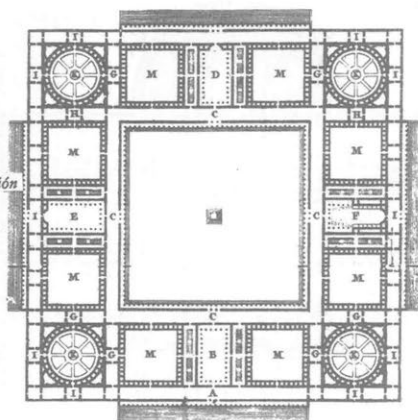
En el tratado abunda el sistema de la composición por elementos, si bien a esta expresión hay que darle una acepción antigua –sinónimo de espacios, locales y cuerpos–, así como una interpretación ya observada en Boullée –esto es, de columnatas, pórticos, escalinatas, bóvedas, etc.–. Es semejante a lo que Guadet definió mucho más adelante al hablar de *elementos de composición* y de *elementos de la arquitectura*.⁴

Podemos elegir algunos ejemplos significativos de distinto carácter. Uno de ellos la lámina llamada **Palacio** (lámina 4 de la 3ª parte), composición que combina las absolutas simetrías centrales con una cierta intención tradicional al encerrar un gran patio cuadrado. De hecho, una galería claustral sirve de comunicación principal, pero, en este caso, es interna, y se duplica con una columnata exterior. Figuras abstractas y de sentido puramente geométrico –rotondas, salas cuadradas, salas basilicales– componen el pretendido programa del palacio que, a pesar de su abstracción extrema y de su completo capricho, se rotulan con los usos que parecen hacerlo creíble: Sala del Trono, Capilla, Salón de Espectáculos, Sala de Banquetes, Alojamientos de los Oficiales, etc. La simetría central intenta compatibilizarse con los requisitos normales, definiendo una de las entradas como principal y mediante estas señalizaciones seudofuncionales, pero no trasciende la escasa realidad y la falta de cualidades del esquema.

En otras ocasiones, la condición abstracta y vacía de todo contenido es aún más clara, ya que el método pretende convertir aquellas técnicas combinatorias demasiado simples en eficaces. Eso ocurre con láminas como las que rezan: **Combinaciones de habitaciones de cinco y de siete entre ejes con otras semicirculares** (lámina 12), o **Combinaciones de habitaciones de cinco y de siete**



- A. Vestíbulo
- B. Sala de la Guardia
- C. Galería de comunicación
- D. Sala del Trono
- E. Capilla
- F. Salón de Espectáculos



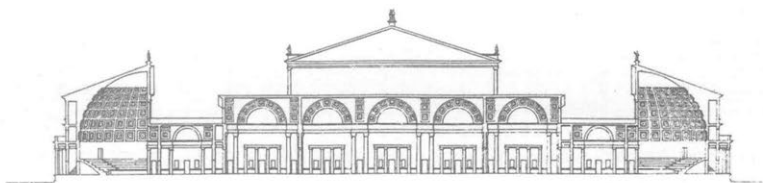
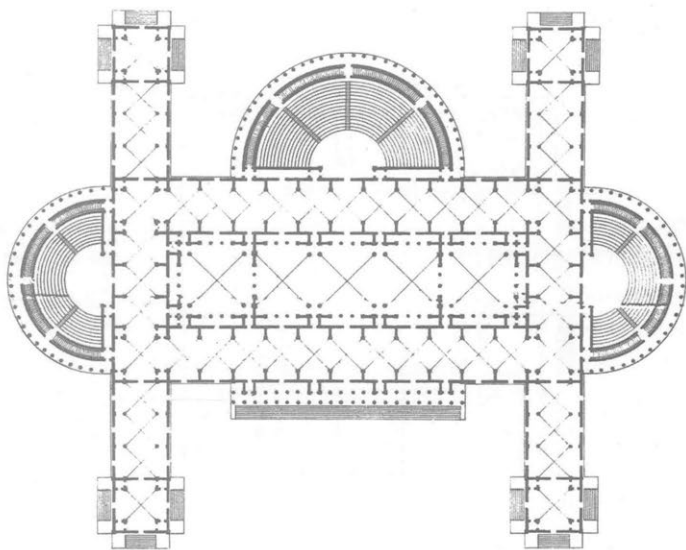
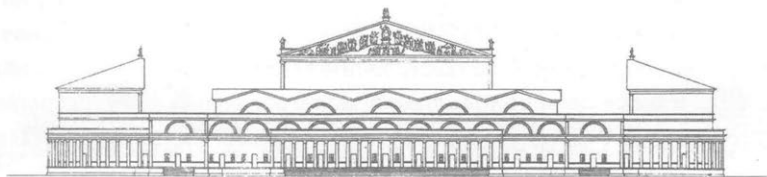
- G. Entrada a los Aposentos
- H. Sala de Banquetes
- I. Grandes Aposentos
- K. Pequeños Aposentos
- L. Galería
- M. Alojamiento de los Oficiales



Gravé par C. Normand

COMBINACIONES DE HABITACIONES DE CINCO Y DE SIETE ENTR'-AXES
con otras semi-circulares

Lámina 12

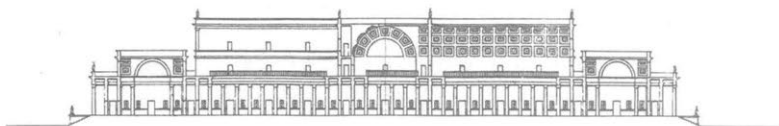
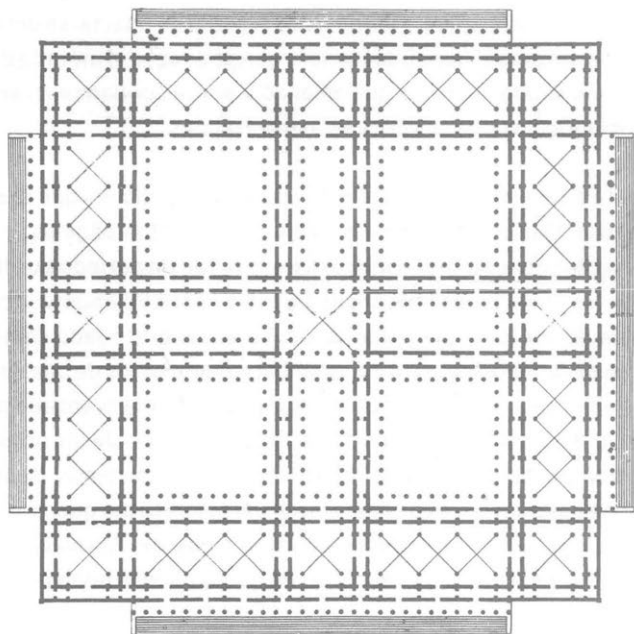
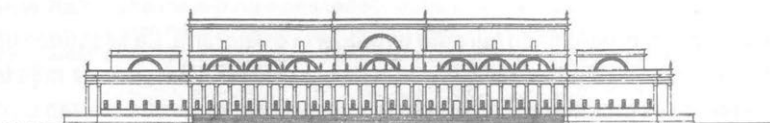


Gravé par C. Normand

Jean N. L. Durand. Alzados, plantas y secciones de las láminas 12 (izquierda) y 13 (derecha):
Combinaciones de habitaciones de cinco y de siete entre ejes..., 1819.

COMBINACIONES DE HABITACIONES DE CINCO Y DE SIETE ENTR'-AXES
con una habitación central en la que desembocan

Lámina 13



Diseño por C. Norrmann

entre ejes con una habitación central en la que desembocan (lámina 13). De la primera puede elogiarse que al menos no es simétrica respecto del centro, sino que cuenta con dos ejes jerarquizados, generando un desarrollo longitudinal y un lado de acceso, pero nada permite entenderla o valorarla. La segunda vuelve a ser una composición centralmente simétrica, tipo Boullée, pero de más frialdad: la planta es cruciforme, con cuatro patios y pabellones que cierran un cuadrado provisto de sus cuatro escalinatas.

A la vista de estas composiciones, y, en general, del contenido del conocido tratado, se explican en cierta medida algunos de los problemas de la arquitectura del siglo XIX. Su influencia se justifica por la necesidad de apartarse del predominio de la arquitectura tradicional, de manera que se adoptó el método de Durand por la persuasión pseudocientífica que alcanzó y por la confianza en algunas de sus frases demagógicas y de sus críticas esquemáticas.

Probablemente pueda afirmarse que, más allá de las opiniones que despierte la arquitectura neoclásica radical –para quien escribe estas páginas, y como se habrá visto, es bien diversa según los casos–, este fue un período que liquidó en buena medida las tradiciones que, desde Palladio hasta Villanueva, acompañaron la vigencia del método que estudiamos. Veremos qué quedó de ellas en el academicismo decimonónico; esto es, inmediatamente antes de que se pasara a un tiempo completamente distinto. Un tiempo que quedaba avanzado por lo que se ha visto en este capítulo: la simplicidad, la desaparición de las proporciones y su sustitución por la adición, las repeticiones como sistema, la geometría esquemática, la abstracción extremada, eran características que, presentes en el método de Durand, anticipaban la arquitectura moderna. Tan sólo la presencia del lenguaje clásico escondía aún el hecho de que las cosas hubieran cambiado definitivamente.

¹ Hôtel-Dieu significa, en francés, hospital público o de caridad.

² Véase BOULLÉE, ÉTIENNE-LOUIS: *Architecture. Essai sur l'art* (1797), Londres: Alec Tiranti Ltd., 1953. Desde el primer párrafo de la introducción, Boullée desdeña la interpretación vitrubiana de la arquitectura como un arte de la construcción.

³ Ibid., ed. italiana *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio editori, Padova, 1967.

⁴ Julien Guadet, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, Librairie de la Construction Moderne, París, 1902.

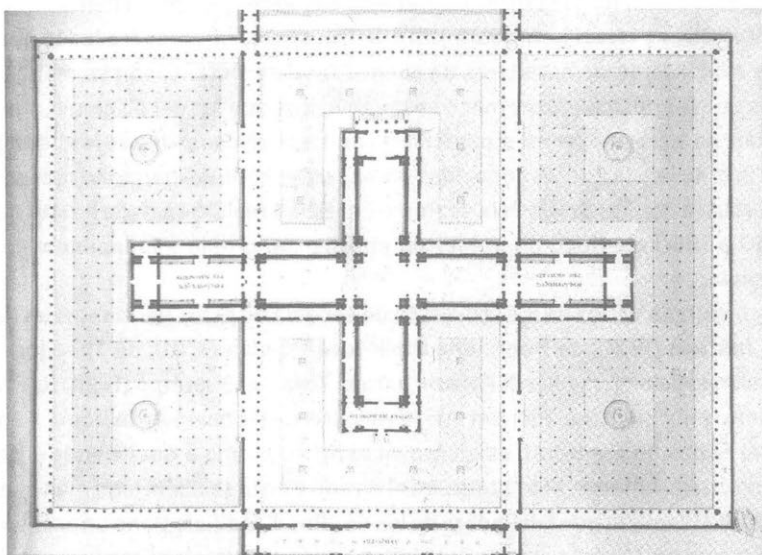
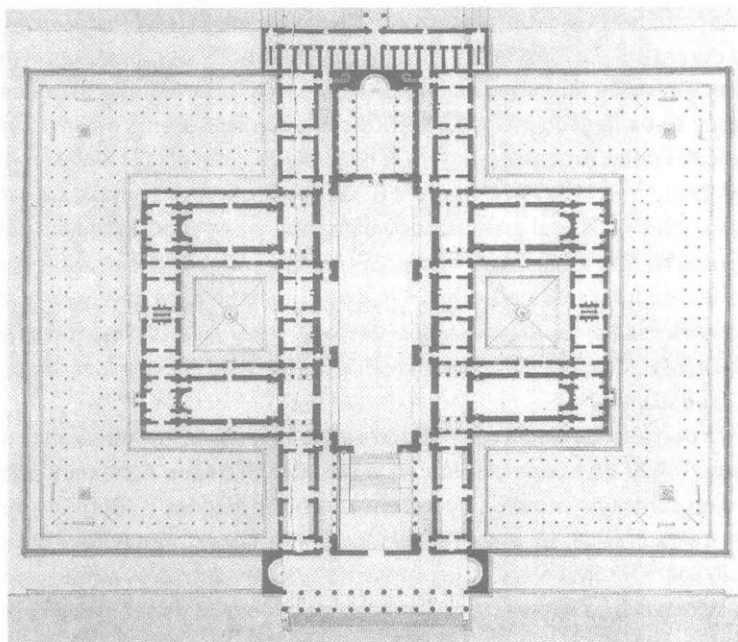
ACADEMICISMO BEAUX ARTS Y ARQUITECTURA POR PARTES

Ha sido común adjudicar a la famosa École des Beaux Arts de París, en su transcurso durante el siglo XIX, la práctica más importante y significativa del método arquitectónico de la *composición por elementos o partes* que estamos estudiando, y se ha llegado incluso a identificarlo con su sistema de enseñanza. El equívoco se debe, probablemente, a la fama del libro del profesor Julien Guadet, *Éléments et Théorie de l'Architecture* (1902), en el que se intentaba, sin demasiado éxito, sistematizar el método apoyándose para ello en la distinción entre los *elementos de la arquitectura* —elementos estructurales y funcionales pequeños: arquerías, cúpulas, escaleras, etc.— que se combinan para obtener volúmenes funcionales —salas, habitaciones, etc.—, esto es, los *elementos de la composición*. Julien Guadet, discípulo de Labrouste, fue profesor de la École a partir de 1886, ya en la edad madura.¹

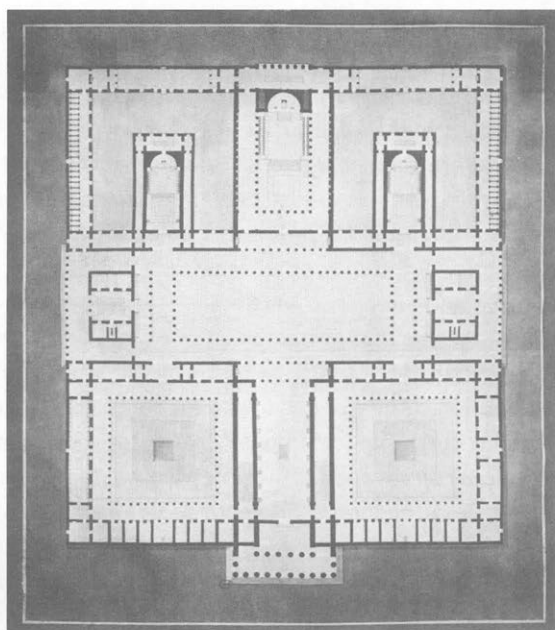
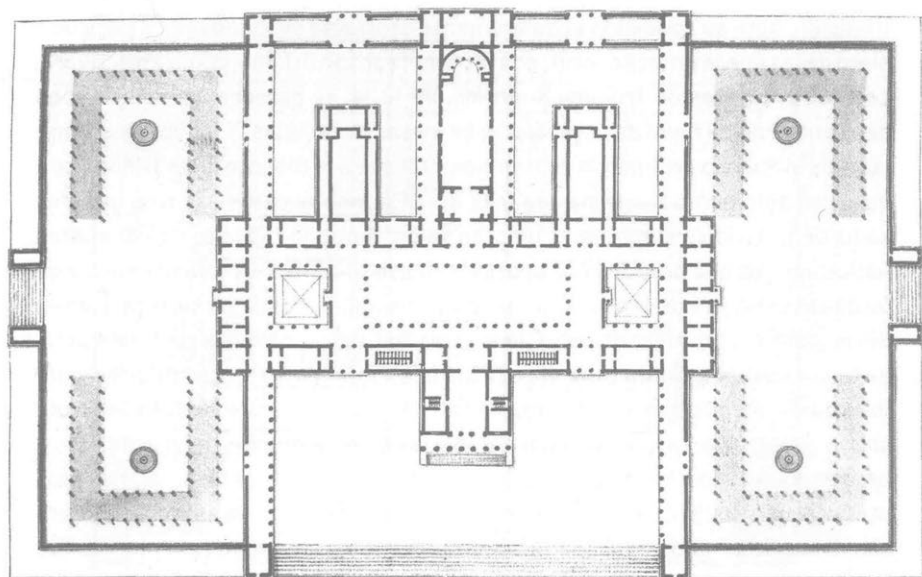
Por otra parte, la ideología y el método de Durand, con su insidiosa abstracción, debieron influir en buena medida en la enseñanza Beaux Arts, muy probablemente en contra de la calidad y a favor de una verdadera y definitiva destrucción del arte clásico; sin embargo, el influjo más importante parece ser que se produjo sobre los ingenieros y los constructores, maestros de obras y arquitectos provinciales. La influencia de Boullée y de Ledoux pudo ser más directa en la propia Escuela.

Si observamos, no obstante, los trabajos escolares de los hermanos **Théodore** (1799-1885) y **Henri Labrouste** (1801-1875), encontraremos trazados que, aunque evidentemente herederos de la línea Boullée-Durand, son ya menos sublimes que los del maestro y menos esquemáticos que los del discípulo. Y a pesar de que no son semejantes, sí parecen encontrarse en compañía de lo que llegaría a ser la gran calidad de las conocidas obras posteriores del hermano menor. Henri Labrouste ganó el Grand Prix de Rome en 1824 y residió en Italia hasta 1830. De 1830 a 1856 mantuvo un *atelier* de enseñanza, propio e independiente de la Escuela.

Se conservan varios de los proyectos de escuela de estos hermanos: un **Palacio de Justicia** (1821), de Henri; una **Biblioteca Pública** (1821), de Théodore, y las versiones de ambos para el **Palacio para el Tribunal Supremo** (1824); quizá este último, y por su fecha, fuera el que le valió a Henri la pensión de Roma. El primero, el realizado por Henri, es un proyecto más cercano a Boullée que a Durand, como queda patente, sobre todo, en el alzado y en la sección, algo menos esquemático e idealista que cualquiera de los de ellos. El edificio tiene un acceso único y hay algo en él —este acceso, los patios— de la arquitectura tradicional. El otro proyecto de 1821, la Biblioteca Pública de Théodore, no tiene nada que ver con la



Henri Labrouste. Planta para Palacio de Justicia, (arriba) y planta de Biblioteca Pública (abajo), 1821.
Théodore Labrouste.

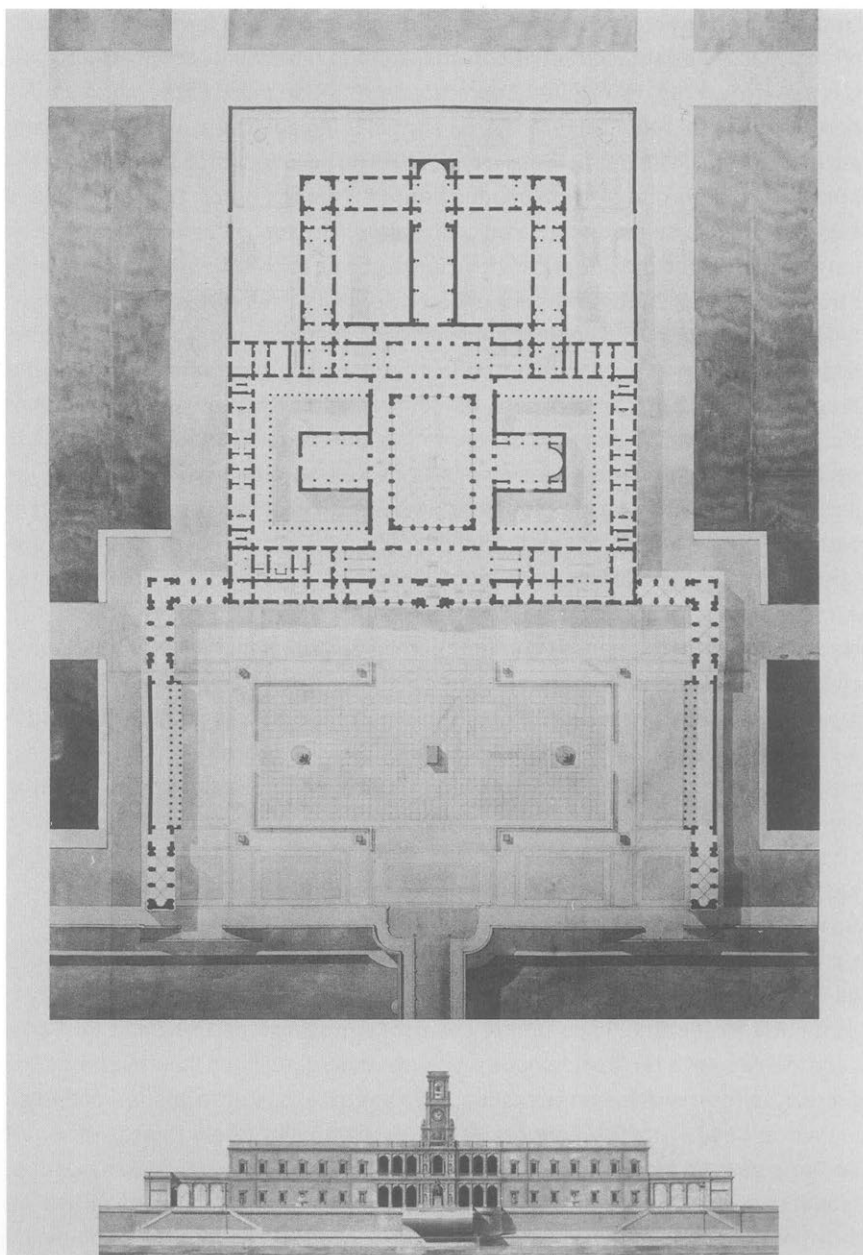


Plantas para Tribunal Supremo de Théodore Labrouste (arriba) y de Henri Labrouste (abajo), 1824.

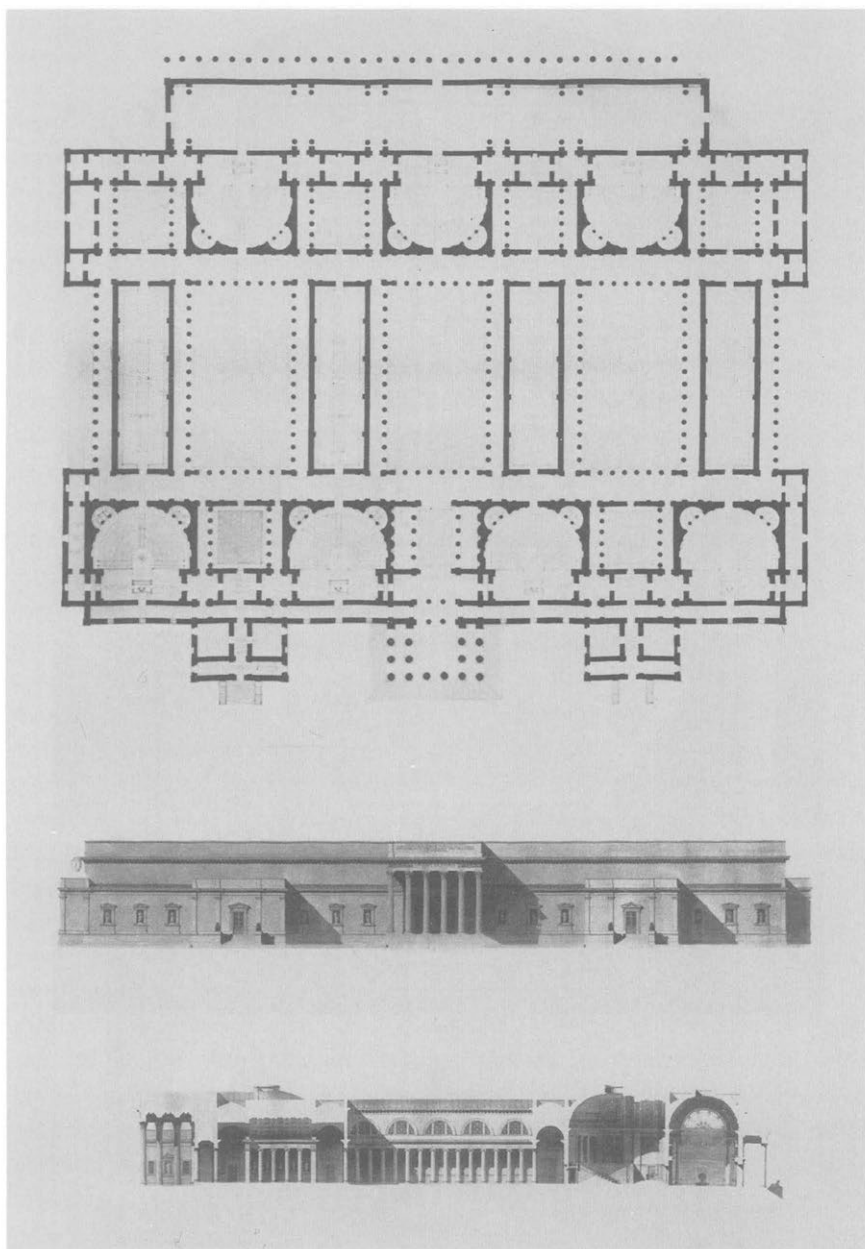
tradición, pero su condición absolutamente abstracta se independiza por completo de las líneas antecedentes, con un resultado tan original como atractivo. Los dos proyectos de Tribunal Supremo, de 1824, se parecen, como si ambos hermanos –quizá fuera así– trabajaran en mesas inmediatas. Y ambos se asemejan más al Palacio de Justicia de Henri de 1921 que a la Biblioteca de Théodore, y quizá no sólo porque el tema sea más afín. En ambos casos, las tres grandes salas de justicia se abren hacia un gran salón alargado resuelto como un gran patio cubierto, que preside la composición desde su centro. La sala grande divide otros dos patios traseros en los que penetran los volúmenes de las salas pequeñas. Sin embargo, el proyecto de Henri tiene otros dos patios más en la zona delantera, de tal modo que la figura total del edificio acaba siendo un rectángulo casi cuadrado. Lo cierto es que esta figura, así como la sistemática de patios y la disposición general, participan algo del orden y la simetría propios de lo académico, pero acaban recordando más a disposiciones como la de El Escorial que a los proyectos de Boullée o a los esquemas de Durand. No decimos esto con la intención de teñir de tradicional el trabajo de Labrouste, con las consecuencias que tendría, sino para observar que el aura antigua de su proyecto lo vuelve menos esquemático, y así, y a la postre, más cualificado.

No obstante, si los hermanos Labrouste eran *grecorromanos* en sus arquitecturas concretas, uno de sus contemporáneos, **Louis Duc**, en el proyecto para el **Ayuntamiento de París** (1825), estaba ya más próximo al eclecticismo académico que se iba a desarrollar a lo largo del siglo y que caracterizaría, más propiamente, a la arquitectura incubada en la École des Beaux Arts, tanto en la composición visual, más o menos *neorrenacentista*, como en la planimetría. En otros casos, como el de **Victor Baltard** en su **Colegio** (1830), el programa da lugar a una repetición de interés, pues trasciende, a mi entender, los esquematismos durandianos, y se expresa con una arquitectura neorromana.

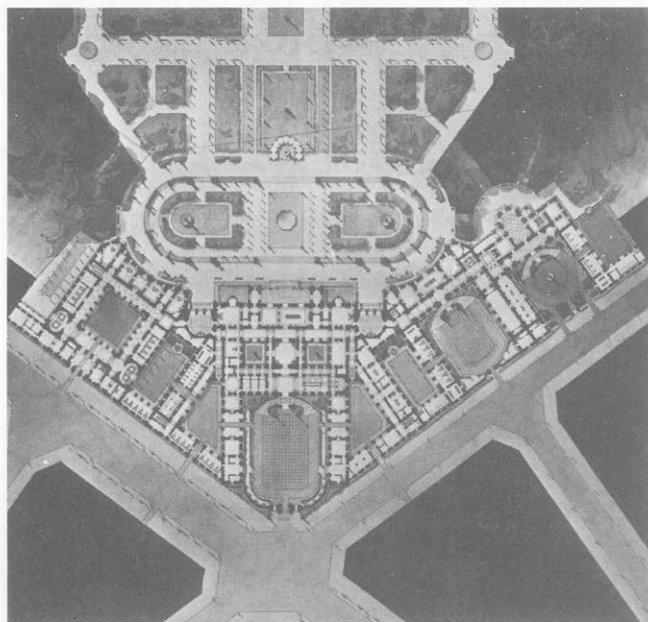
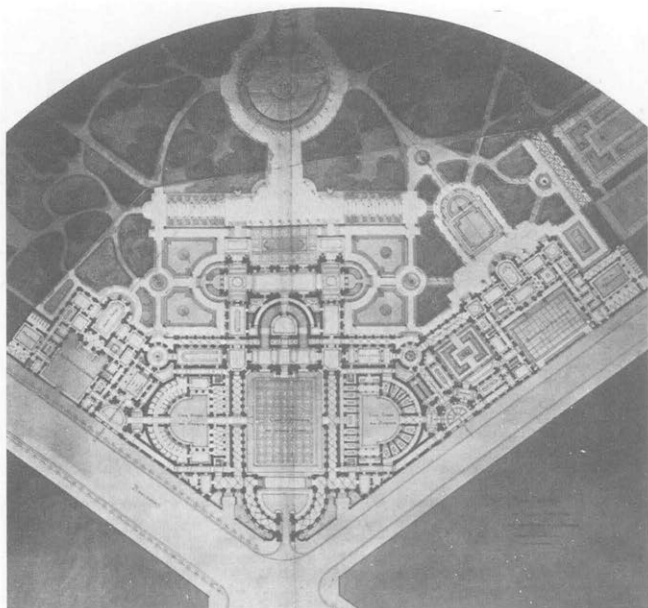
No encontraríamos muchas más variantes en el limitado mundo académico si no hubiera sido por la saludable aparición de un importante dato real: el emplazamiento. Resultaba lógico que el desarrollo moderno de la ciudad de París, sede de l'École y territorio supuestamente destinatario de la mayoría de los proyectos, interviniera con su realidad planimétrica, bastante lejana, como bien sabemos, de la retícula ortogonal. El proyecto de **Jean-Louis Pascal**, un **Hotel en París para un rico banquero**, primer Grand Prix de Rome de 1866, ha de acomodarse a una esquina de calles en ángulo obtuso, iniciando así una posición muy común de la construcción de la capital francesa en el final y el principio de los siglos XIX y XX. La ubicación de un eje principal en la bisectriz del ángulo de la



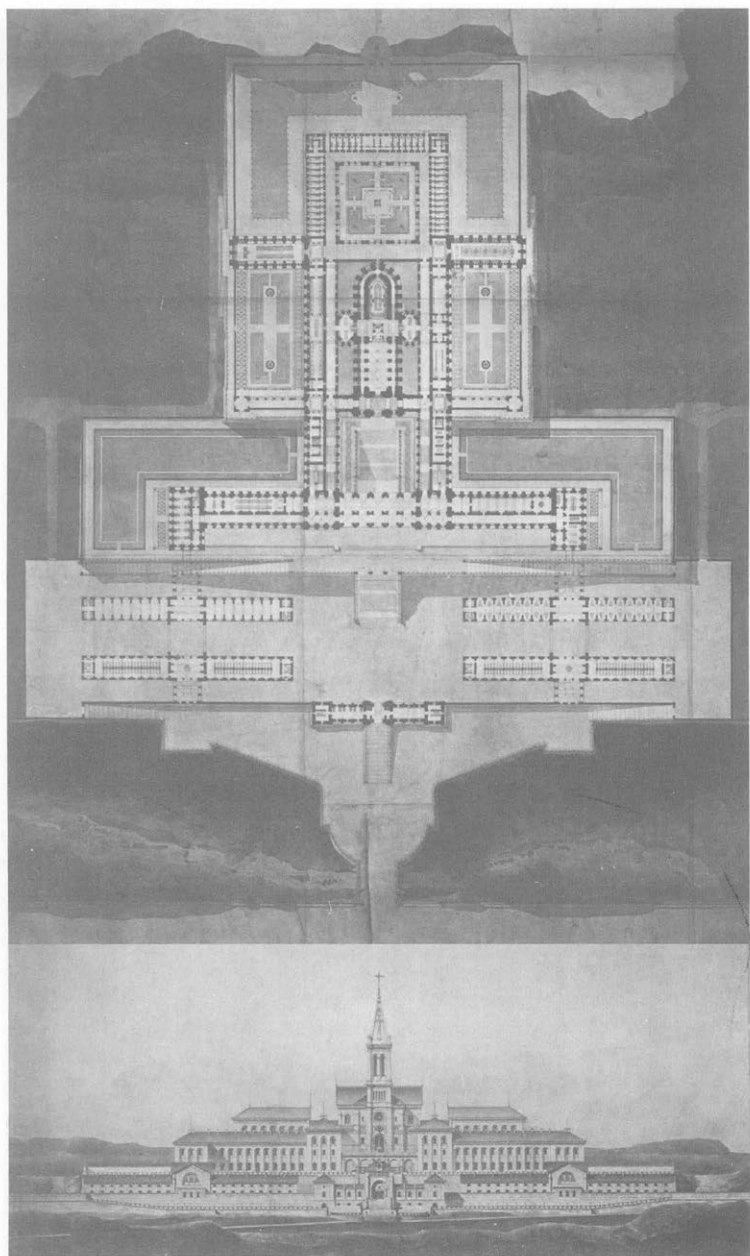
Louis Duc. Planta y alzado del Ayuntamiento de París, 1825.



Victor Baltard. Planta, alzado y sección de Colegio, 1830.



Plantas de hotel en París para un rico banquero de Jean-Louis Pascal, Grand Prix de Rome de 1866 (arriba), y de Émile Bénard, 1866.



Julien Guadet. Planta y alzado de Hospicio en los Alpes, 1864. Grand Prix de Rome. Planta.

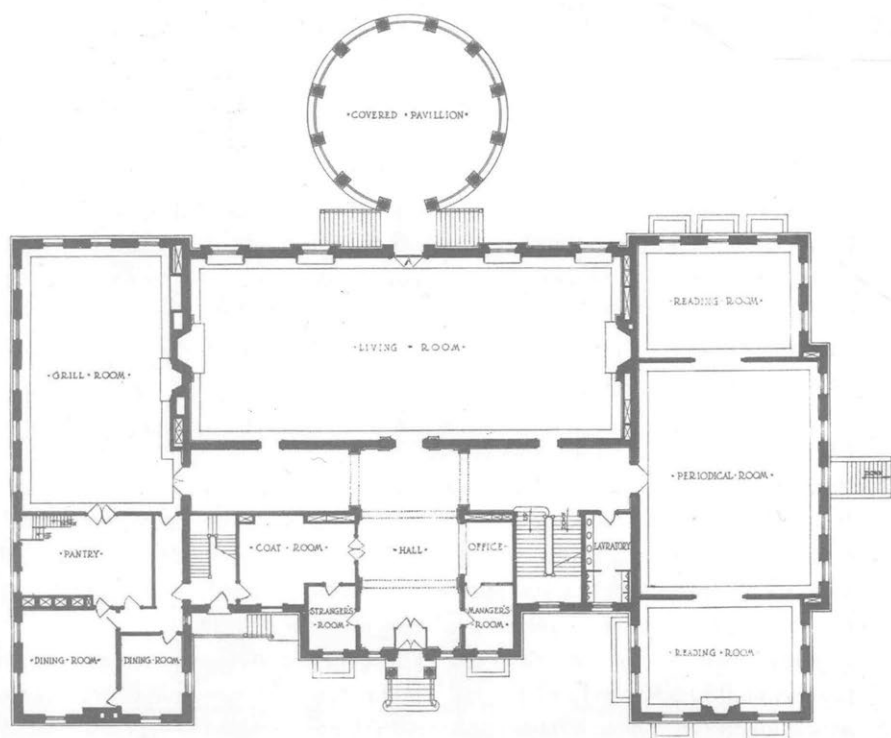
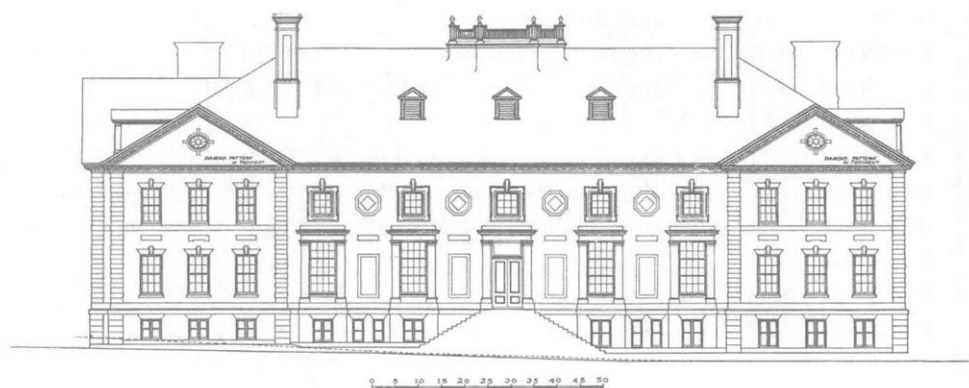
esquina permitió realizar una composición que cambia los ángulos con habilidad, mediante patios semicirculares y espacios en rotonda, para resolver la posición de los ejes secundarios como líneas perpendiculares a las calles. El mismo tema fue realizado por **Émile Bénard** –que alcanzó el segundo accésit– y que utilizó pabellones oblicuos y patios triangulares como instrumentos algo más toscos para obtener los mismos fines, es decir, para compatibilizar ejes oblicuos. En este segundo ejercicio adquiere más notoriedad la ruptura de la simetría a uno y otro lado de la esquina, lo cual constituye un aspecto casi revolucionario dentro de la disciplina académica y que, sin duda, estuvo propiciado por el realismo de la forma urbana.

Por último, nos referiremos a un proyecto del propio **Julien Guadet**, el de **Hospicio en los Alpes** (1864), también galardonado con el primer Grand Prix. La composición, presidida por el gran eje principal, parece destinada en gran medida a demostrar la supervivencia del método en topografías no planas, al menos si están configuradas de tal modo que puedan constituir el soporte de terrazas ordenadas. Es de gran rigor académico y de notable habilidad. Su característica más importante, sin embargo, queda patente en los alzados, aunque está presente también en la planimetría: el academicismo como base de una arquitectura neomedieval y, así, la independencia estilística del método, tal y como Guadet, tantos años después, aclarará en su libro al definir la planta como el soporte de la funcionalidad –del programa– y los alzados como medio de la libertad artística. Ha de tenerse en cuenta esta independencia académica entre planimetría y estilo, entre disposición y figuratividad, si se prefiere decirlo así, pues será una cuestión clave para entender muchas de las arquitecturas del siglo xx, aun cuando pueda parecer paradójico.

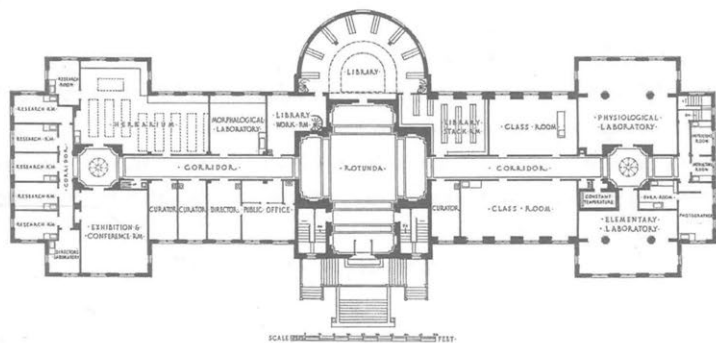
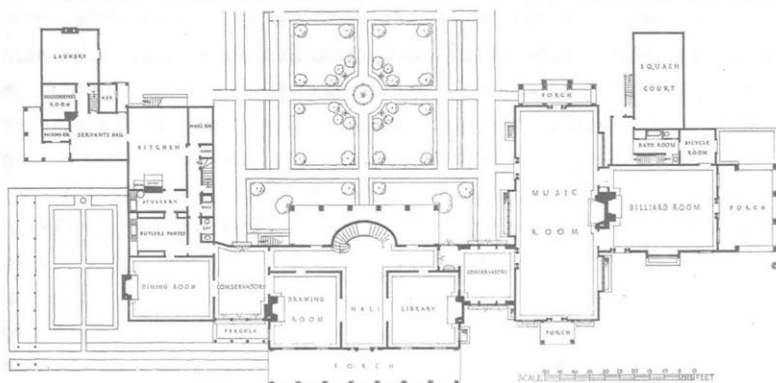
LA ARQUITECTURA DE MCKIM, MEAD & WHITE

Probablemente, uno de los exponentes más cualificados de la arquitectura profesional derivada de la ideología *beaux arts* sean las obras del equipo norteamericano **McKim, Mead & White**, realizadas sobre todo en Nueva York, a finales del siglo xix y principios del xx. Por ello se han elegido para extraer algunos de los ejemplos que puedan tener relevancia e interés en este estudio.

Charles Follen McKim (1847-1909) estudió ingeniería en Harvard y arquitectura precisamente en París. Ya en Estados Unidos fue asistente de Richardson. Se asoció luego con William R. Mead (1846-1928) y con Stanford White (1853-1906). Dentro de su inmensa, empeñadamente académica y cualificada producción encontramos algunos ejemplos que, con carácter diverso, nos muestran el método



McKim, Mead & White. Alzado posterior y planta de The Harvard Union, Cambridge, Massachusetts, 1902.



McKim, Mead & White. Alzado y planta de la casa para James L. Breese en Southampton, Long Island, 1906.

McKim, Mead & White. Planta y alzado del Museo Botánico del Instituto de Artes y Ciencias de Brooklyn, Nueva York, 1917.

de la *composición por elementos* como uno de los utilizados por este grupo. Destaquemos el edificio para **The Harvard Union**, en Cambridge (Massachusetts, 1902); la casa para **James L. Breese** en Southampton (Long Island, 1906) y el **Museo Botánico del Instituto de Artes y Ciencias de Brooklyn** (1917).

El primero es un edificio relativamente compacto y que el historicismo exaltado del equipo ha querido relacionar muy directamente con la arquitectura inglesa posterior a Inigo Jones, dentro de una tradición cuya supervivencia resulta relativamente lógica en Estados Unidos. Ni su orden interno ni el externo son totalmente simétricos, sino con una moderna soltura que se aleja del cierto agarrotamiento y hasta mala conciencia que podían adivinarse en los edificios antiguos, una cuestión principal que los distingue de los antecedentes aludidos.

El segundo, al tratarse de un edificio doméstico, se relaciona con la tradición pintoresca —también inglesa, y que no hemos estudiado todavía—, mucho más apropiada que los esquemas clásicos y los académicos para la variedad y el desorden que significa el programa de la vivienda señorial. Un primer artificio compositivo permite que el pabellón central sea simétrico y que, desde él y en planta baja, se desarrollen a la izquierda el ala de comedor, la cocina y otras habitaciones de servicio, y a la derecha, las salas de música y juegos. Las alas no son simétricas, aunque sus volúmenes sean relativamente equivalentes, en un logrado juego entre la cercanía a la igualdad y la continuidad estilística, de manera que esta última sea la garante principal de la unidad. El pabellón central impone el orden con rotundidad, pero la renuncia a la simetría completa nos vuelve a hablar de la manera en la que McKim, Mead & White han introducido en su historicismo instrumentos menos rígidos de los que habían sido convencionales desde el siglo xvi hasta el *beaux arts*.

El tercer edificio es más rígidamente académico en sus volúmenes externos, ya que sigue la convención de los cinco cuerpos que venimos observando desde Palladio. El interior se trata de una manera más elástica: el cuerpo central, con una rotonda de entrada y una biblioteca trasera en ábside, es absolutamente simétrico, y le acompañan los pasillos y los distribuidores extremos; el resto del espacio se trocea desde estos hacia las fachadas, de una manera desigual y conveniente con el programa.

Así, hemos visto que el *beaux arts* tan sólo llega a romper la simetría en algún aspecto, el de los hoteles parisinos y en algún otro ejemplo de los profesionales historicistas americanos. La simetría constituye el fetiche principal del método, cuyo abandono o tratamiento diferente caracterizará el pintoresquismo del último tercio del siglo y, sobre todo, el transcurso de la composición por elementos en

el siglo xx. Con ello se cierra una etapa de tres siglos, y se abren otras mucho más rápidas y diversas y de muy distinto talante, pero que podemos contemplar todavía como otros modos de entender un método de instrumentos semejantes. Esto es, el relativo a la creencia de que la arquitectura puede configurarse poniendo en orden, uniando y unificando partes distintas, elementos diferentes.

Es importante haber introducido ejemplos profesionales estadounidenses, aunque no sea más que para representar convenientemente la fuerza que la arquitectura académica y neoclásica tuvo en Estados Unidos hasta la II Guerra Mundial.

¹ Sobre la posible influencia de Guadet en la arquitectura del siglo xx, véase BANHAM, REYNER, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.

LA COMPOSICIÓN POR ELEMENTOS EN LA OBRA DE EDWIN L. LUTYENS

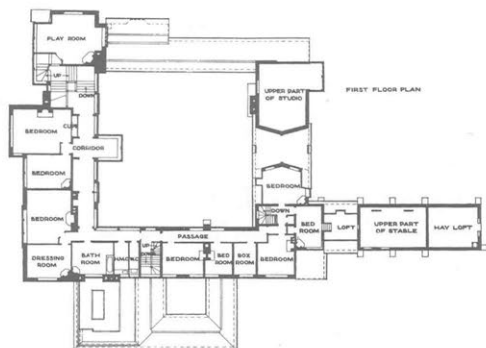
Edwin Landseer Lutyens (Inglaterra, 1869-1944) era coetáneo de Frank L.I. Wright y de Charles Rennie Mackintosh, e inició su trabajo como arquitecto de jardines hacia 1896. Aunque no había estudiado la carrera, llegó a ser una figura verdaderamente gigantesca de la arquitectura británica, y compatibilizó la condición romántica y pintoresca de la tradición de Arts and Crafts, con la revitalización de la arquitectura clásica, de la que puede considerarse uno de sus últimos y más brillantes cultivadores.

Respecto al tema que tratamos, nos interesa sobre todo su dedicación a las grandes casas señoriales y campestres que construyó o amplió. Veremos cómo supo imprimirles un nuevo rumbo sin renunciar a la ideología y a los instrumentos académicos, sacándolos de sus utilizaciones más convencionales para obtener de ellos una gran riqueza de recursos y matices.

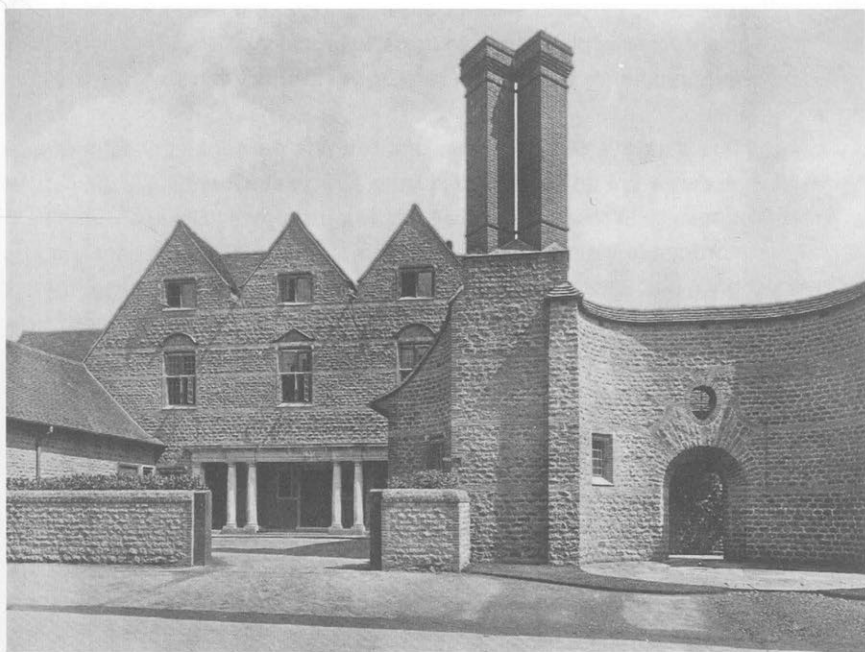
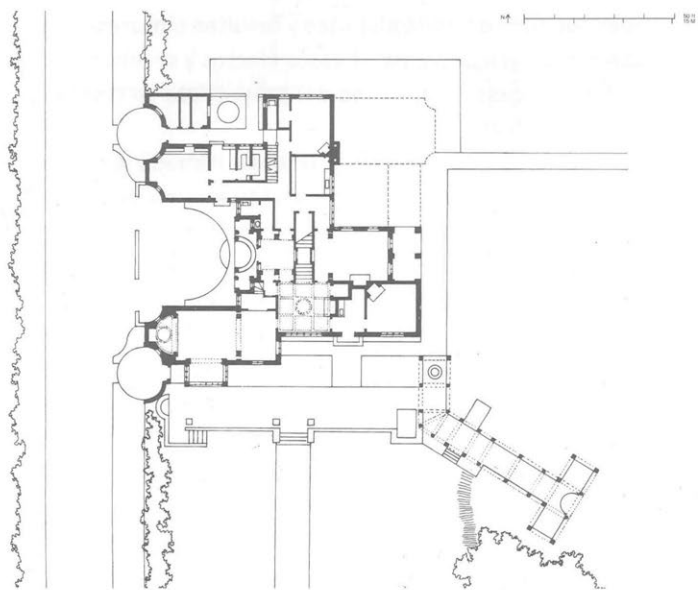
La primera realización que podemos considerar, la casa llamada **Orchards**, en Munstead, Surrey (1897-1899), diríamos que es un curioso producto de carácter mixto, ya que su planta participa tanto de la ordenación en torno a los patios como de la *composición por elementos*. En efecto, la casa se ordena en torno a un gran patio cuadrado, posee otro más pequeño y, en buena medida, el trazado del patio principal ordena las circulaciones con pasillos perimetrales a él y en ambas plantas. Esta obra se acerca así al método antiguo más que ninguna otra de Lutyens, si bien el sistema de crujías continuas y troceadas es sólo parcial, y se comparte con elementos singulares que se yuxtaponen unos a otros, muchas veces como medio de obtener el carácter pintoresco que tanto refuerzan las inmensas pinas cubiertas y las grandes y repetidas chimeneas.

Tigbourne Court (1899), en Witley, Surrey, es prácticamente de la misma época, y en ella empezó a brillar con gran fuerza el talento académico de Lutyens. En su fachada principal, la casa se presenta ante nosotros como una edificación completa e intensamente simétrica, pues al fondo de un patio de ingreso se dispone un frente de tres hastiales iguales y continuos, flanqueado por dos volúmenes sobresalientes que se rematan en exedras perforadas por un arco.

No obstante, la planta no es simétrica; tan sólo lo son el porche de columnas contenido bajo el frente descrito y el vestíbulo al que se accede por este porche, que está limitado por una escalera que interrumpe cualquier otra simetría y cualquier otro orden rígido. La casa se desarrolla muy libremente y con cierto desorden, y sigue estrictamente el cumplimiento de un programa de usos muy específico. Las exedras extremas de la fachada principal enseñan en la planta su artificio radical, ya que una está limitada mediante dos cuerpos exentos y separados, y la otra, mediante un cuerpo edificado y un simple muro. El resto de



Plantas y vista de la casa Orchard, Munstead, Surrey, 1897-1899.



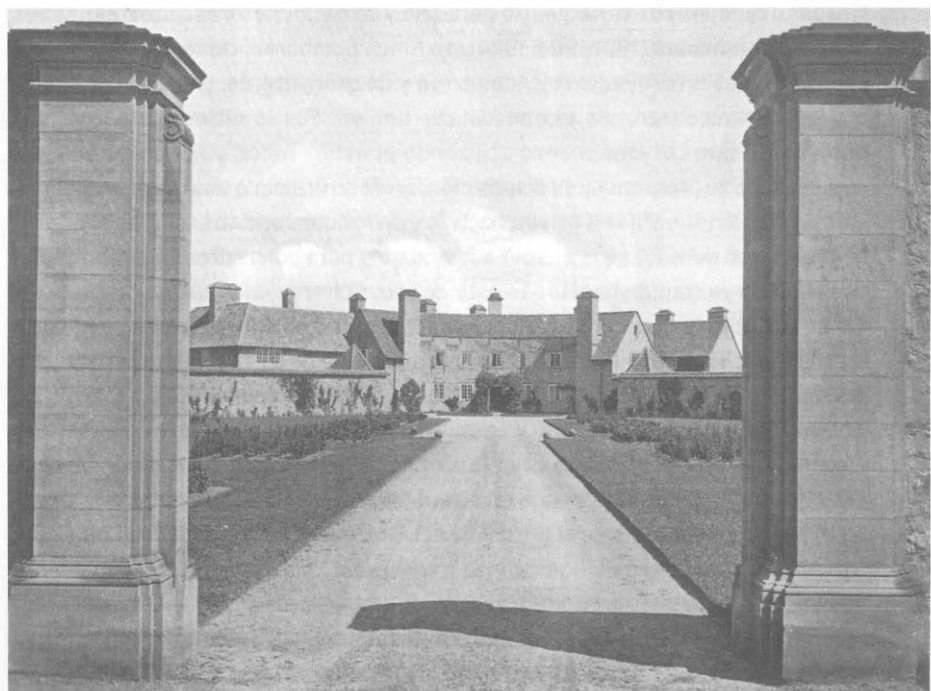
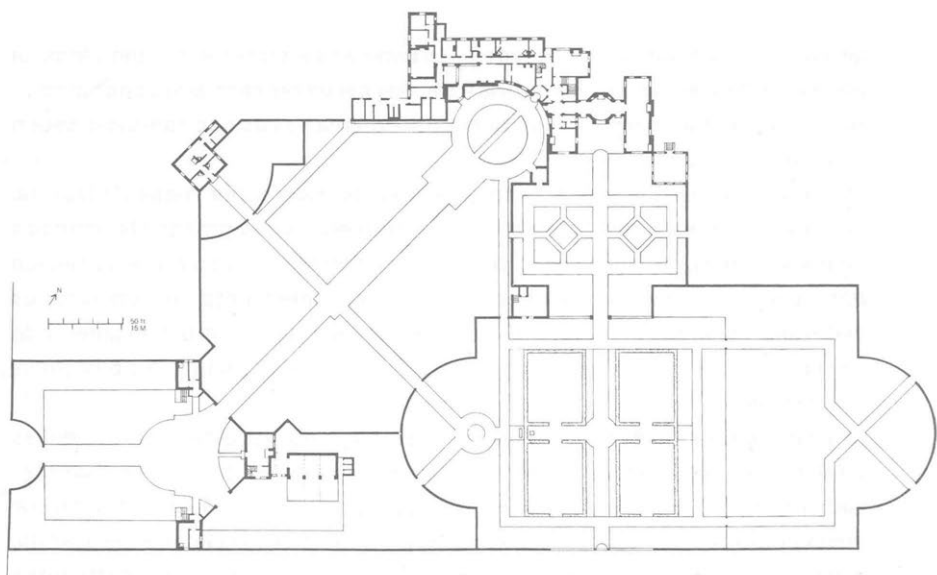
Planta y vista de Tigbourne Court, Witley, Surrey, 1899.

las fachadas son radicalmente distintas y resultan pintorescas por completo. La planta superior acusa notablemente estos efectos y se ordena asimismo en modo funcional. En este caso, la voluntad del proyectista se reveló tan habilidosa y alambicada como efectiva.

Resulta muy interesante la finca y la casa llamada **Grey Walls** (1900), en Gullane, Escocia. La ocupación de un gran terreno irregular mediante artificios compositivos que lo convierten en algo perfectamente claro y ordenado es tan hábil y lograda como absolutamente extrema, y representa un caso singular tanto dentro de la obra de Lutyens como dentro de la arquitectura en general. El acceso se produce por una exedra mural que da paso a un atrio de entrada, cerrado mediante paredes, con tres pequeños edificios al fondo, uno central y otros dos laterales y simétricos. Entre ellos, los coches o carruajes pueden dirigirse hacia dos partes: a la derecha, hacia el patio de los garajes, que también está encerrado entre muros y que corresponde al pequeño edificio central antes citado; a la izquierda, puede tomarse un camino diagonal, que hace de eje primario y longitudinal de un jardín principal que tiene al fondo la casa grande y que está también encerrado entre paredes que lo vuelven ordenado y simétrico. Otro eje secundario, perpendicular al anterior, lleva, del lado derecho, a una casa auxiliar encerrada por paredes en un patio propio y, del lado izquierdo, a un gran jardín independiente, también encerrado por muros y con un espacio simétrico y ordenado.

La casa recibe esta avenida mediante una rotonda para los coches, a la que abraza con la curvatura de su fachada, y cuya puerta se sitúa en el centro de la curva. El volumen de la casa rodea este espacio para convertirlo en un lugar perfectamente ordenado y simétrico, pero, como observamos bien en los planos, esto se produce mediante paredes murales y la casa. Sin embargo, esta última no es simétrica en absoluto, ni demasiado ordenada, al menos en cuanto a su composición, pues se desarrolla con una extrema libertad y con un orden relativo al complejo programa, en lugar de a la forma.

La simetría y el orden del eje principal exterior no traspasa siquiera el pequeño *porch*, o vestíbulo abierto, ya que dicho eje finaliza en él y no penetra en el edificio. Esta característica es propia de las casas de Lutyens y contrasta con la rigidez y la coherencia simétrica que era común en este sistema desde la tradición manierista hasta la académica. Tras este porche, y en primera planta, se ordenan, hacia la derecha, la zona de día de los propietarios (comedor, salones), compuesta por piezas y partes diversas, y que forma un elemento con centro y dos alas simétricas hacia el sureste; este elemento preside y se relaciona con otro



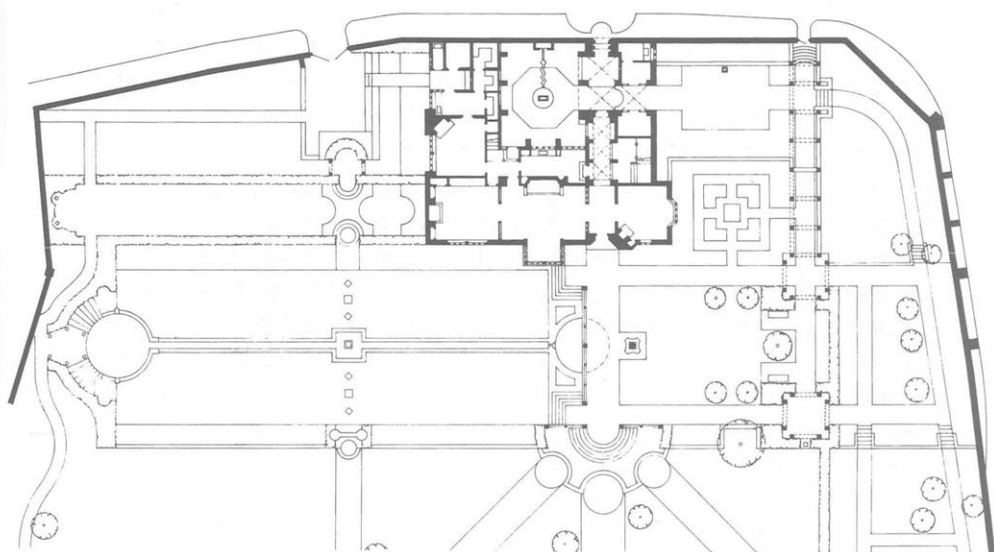
Planta y vista de Grey Walls, Gullane, Escocia, 1900.

jardín, definido también por paredes y situado entre los dos antes descritos, el *formal garden*, de planta cruciforme y con dos parterres centrales cuadrados. Hacia la izquierda se dispone el complejo programa de cocinas y servicio, según un pabellón de doble crujía y con algún saliente trasero. El pabellón colabora con la disposición más libre de la zona señorial para lograr que toda esta trasera, por el lado noroeste, sea completamente pintoresca y definida por las grandes paredes pétreas, las inclinadas cubiertas y las chimeneas, todo ello en armónico *desorden*. En esta visión pintoresca de la casa, como en todo el conjunto, los materiales, sobre todo la piedra, salvaguardan la unidad formal, colaborando con un lenguaje escueto, aunque enfático, y compuesto casi tan sólo de huecos y cubiertas.

La casa llamada **Deanery Garden** (1901), en Sonning, Berkshire, es otra de las producciones de Lutyens que tienen un carácter mixto; esto es, que están ordenadas en torno a un patio, pero que participan también de la *composición por elementos*. Como su nombre indica, la mayor importancia la adquiere su jardín, que presenta sutiles intervenciones de elementos apergolados y, también, sofisticadas decisiones de tratamiento del suelo y de escalones y escalinatas.

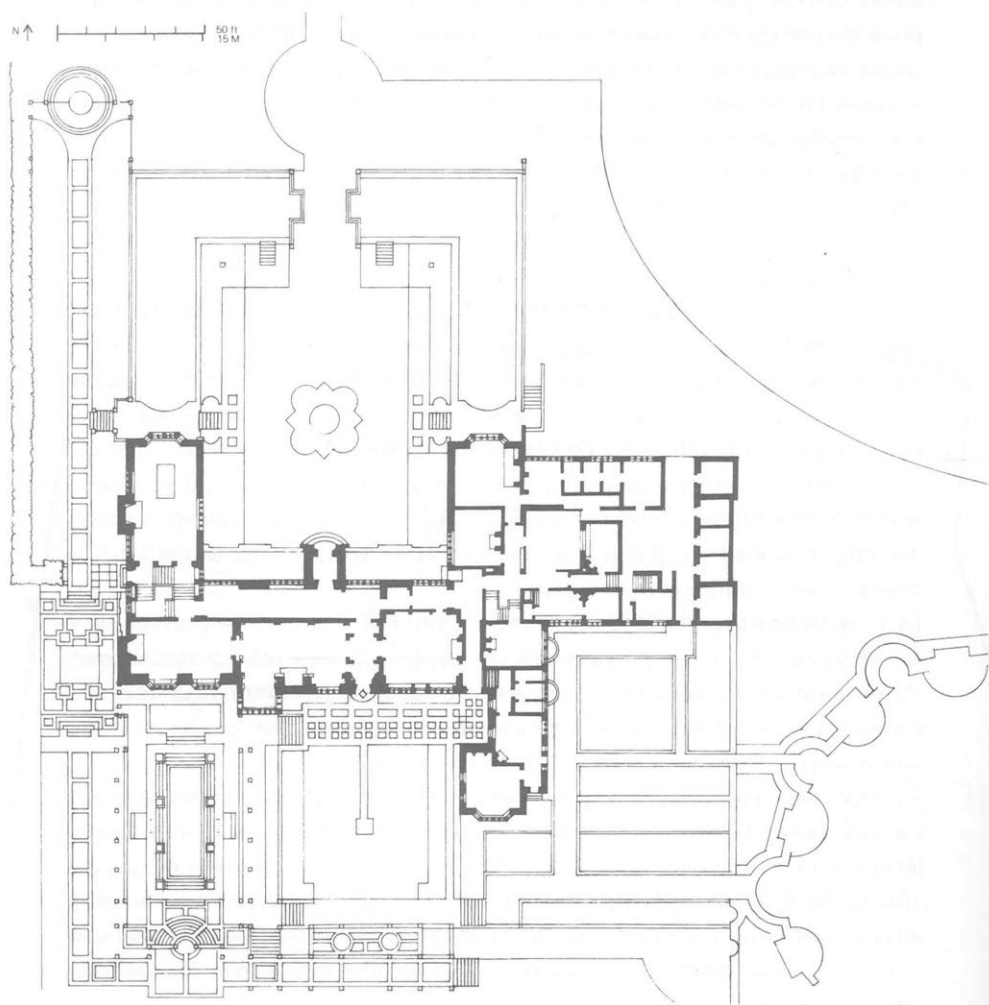
La **casa Marshcourt** (1901-1904-1924), en Kings Somborne, cerca de Stockbridge, Hampshire, es un proyecto muy complejo y de gran interés, ya que el edificio y los jardines alcanzan una extraordinaria unidad. Fue la última casa y la más importante que Lutyens realizó utilizando el estilo Tudor, y la amplió en 1924 complicando su programa y su disposición. Tenía en principio una disposición en U, y otro pabellón lineal hacia el lado contrario de los que forman la citada figura. En la ampliación de 1924 se le añadió además otro pabellón rectangular en torno a dos patios y yuxtapuesto al brazo este de la U. El frente de esta disposición, que forma un patio abierto, tiene un acceso simétrico, y dicho patio se prolonga formando un jardín, también simétrico y con más del doble de su superficie cercada por las alas. Por la parte de atrás, el pabellón central tiene un elemento saliente, así como el pabellón lineal citado, y entre ambos forman una simetría con un elemento de acceso que no está en el centro de la construcción, aunque sí en el de la composición trasera, y origina otro elemento de jardín ligado a ella.

En el interior no se produce el previsible conflicto entre las entradas no coincidentes, pues la principal da a una galería transversal, que destruye drásticamente el eje exterior, y la trasera origina un vestíbulo, que acaba también en dicha galería y ejerce un efecto semejante. Las diferentes salas son elementos con entidad propia que se yuxtaponen formando la disposición citada. Y toda la casa, aunque respire un cierto aire Tudor también en planta, se libera de cualquier rigidez



N
50 ft
15 M

Planta de Deanery Garden, Sonning, Berkshire, 1901.



Planta de la casa Marshcourt, Kings Somborne, Hampshire, 1901-1904-1924.

de disposición, sobre todo después del añadido, y atiende sólo al cumplimiento del programa. Puede observarse, sin embargo, que así como la planta baja responde con más claridad a la yuxtaposición de elementos diversos que dicta el programa de las estancias señoriales, la planta superior, compuesta por dormitorios y baños, se proyecta partiendo del perfil obtenido para la baja, y distribuyéndolo por división de la figura. Es decir, en este caso se utilizan métodos contrarios para distintas plantas de una misma casa –composición por elementos y división de la figura–, un recurso que llegará a ser muy corriente en la arquitectura moderna y que quizá se empleara en esta casa por primera vez.

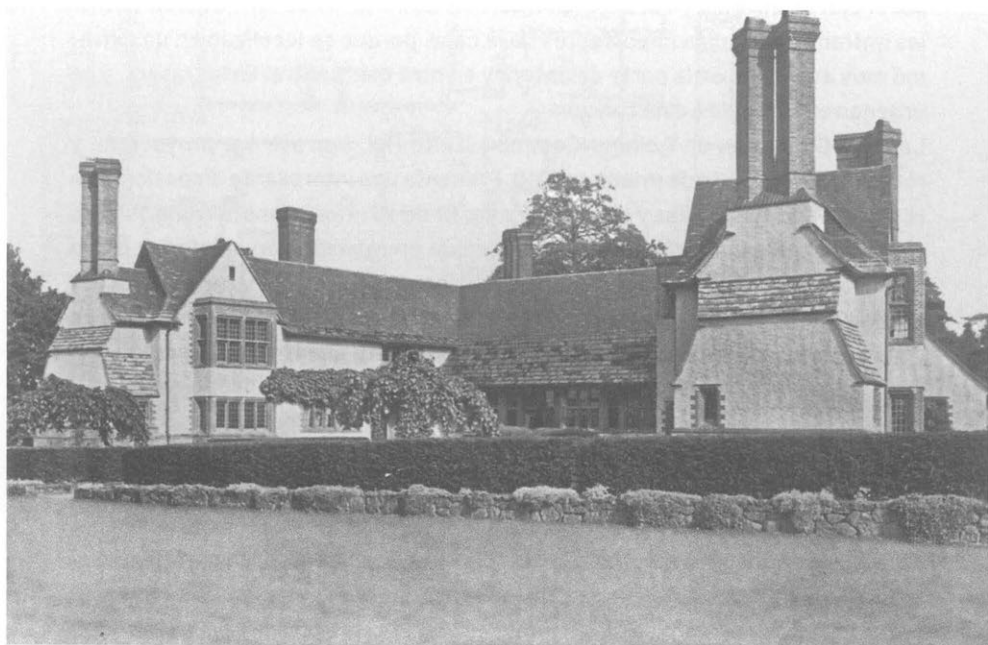
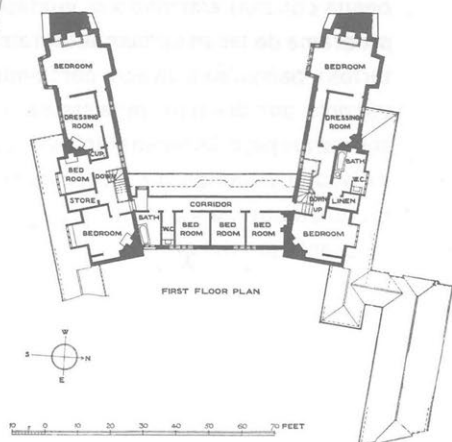
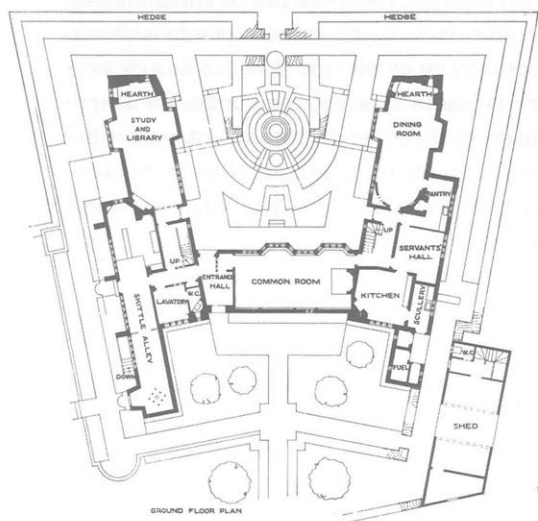
En cuanto al exterior, muy historicista y rico, es notablemente sofisticado y refinado, al contrario que los interiores, mucho más convencionales.

Ha de añadirse que a los dos jardines descritos, que refuerzan las distintas composiciones de frente y trasera, se añaden otros de disposición perimetral que forman un ángulo. Estos últimos tienen un gran desarrollo, pues abarcan desde la fachada trasera hasta superar el jardín de la delantera, y cuentan de nuevo con refinadas intervenciones de elementos apergolados y de tratamiento del suelo con desniveles y escalinatas diversas. Estos jardines constituyen dos de las entradas a pie más importantes de la casa, porque se localizan en un extremo muy avanzado en la parte delantera y en otro más central en la trasera, y se ordenan con arreglo a esta función.

La **casa Goddards**, en Abinger Common (Leith Hill, Surrey), fue proyectada y realizada en 1899, y reformada en 1910. Presenta una interesante disposición en H, con las alas desiguales y oblicuas, y a partir de su reforma motivó una curiosa dialéctica entre simetría y asimetría, aunque en relación con el interior dicho conflicto ya se había planteado desde sus orígenes.

Por la entrada sureste, su imagen está caracterizada por los grandes hastiales contruidos en la reforma, y es casi completamente simétrica, al igual que su jardín. Sin embargo, esta simetría conduce a una entrada ladeada del todo y situada en el ángulo cóncavo derecho, cuestión que introduce una asimetría interior que caracteriza toda la casa, y que trasciende al exterior en las dos alas que forman los otros dos brazos de la H. Estos son de una sola planta, lo que dulcifica su impronta, pero también completamente desiguales.

La disposición del programa parece acomodarse a una composición por partes que se ha reducido como tal al manejo de los pabellones y las alas, y que se produce según una división interna de las figuras resultantes. Es decir, se lleva a cabo en el modo mixto, y tan contradictorio como útil, que habíamos observado en el ejemplo anterior y que fue muy corriente, como ya dijimos, en la arquitectura moderna.



Plantas y vista de la casa Goddards, Abinger Common, Surrey, 1899-1910.

Otros ejemplos aún podrían ilustrar la habilidosa y sofisticada manera de Lutyens y su notable y no convencional contribución al método que estudiamos. Puede decirse que su empeño por mantener los estilos historicistas y, más adelante, su dedicación a un estilo más puramente clásico, se hizo a pesar de la modernización de muchas de sus aproximaciones y conceptos. Aunque debido a sus maneras historicistas no ejerciera influencia en los modernos, hemos de unirlo a Wright como antecedente muy ilustre de la arquitectura del siglo xx, por lo menos, en cuanto al tema que nos ocupa.

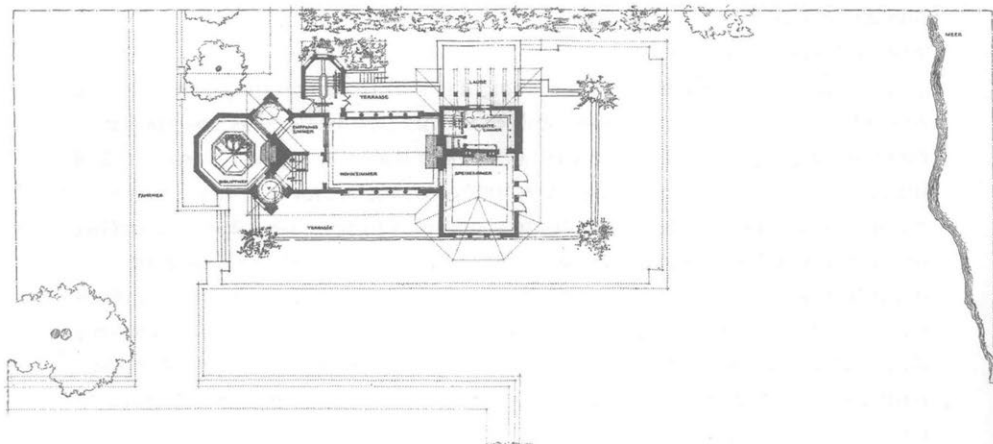
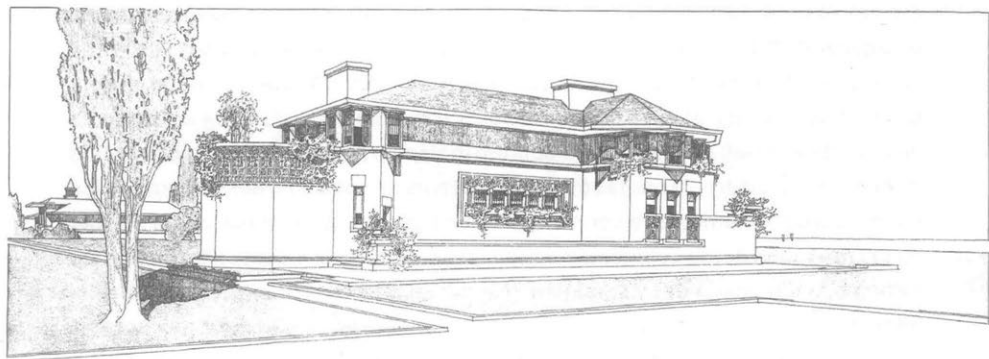
LA ARQUITECTURA DE LA PRIMERA ÉPOCA DE FRANK LLOYD WRIGHT

Frank Lloyd Wright (1869-1959) fue estudiante de ingeniería y rechazó posteriormente la posibilidad de estudiar arquitectura en la École des Beaux Arts de París, cuando se lo ofreció el poderoso arquitecto de Chicago Daniel Burnham, conocedor de la brillantez del ayudante de Sullivan como proyectista. No obstante, la condición académica de este último –que sí había estudiado en París, por cierto– parece traslucirse en el modo de hacer de su genial empleado una vez se independiza. Efectivamente, puede decirse que toda la primera época de la obra de Frank Lloyd Wright está guiada en buena medida por el método o sistema de la *composición por elementos o partes*, que proviene sin duda de la ideología de la institución académica francesa, dado el tiempo histórico de que se trata. Wright, como Lutyens, arquitecto de su misma edad, utilizó el método académico de un modo personal y lo modernizó en gran manera; en realidad, quizá no más que el gran arquitecto británico, aunque pudiera parecerlo por la afición de este último a las imágenes románticas y clásicas –valga la contradicción– y por el interés de Wright en modernizar la imagen de la casa tradicional sin llegar a rechazarla. Quizá hoy esta modernización drástica y voluntaria podría parecer-nos la búsqueda de un difícil equilibrio entre la citada imagen y una actualización de la misma, aunque este punto de vista probablemente estaría viciado por nuestro conocimiento de la revolución moderna, y acaso también habría que aplicarlo a Lutyens.

Es más que probable que Wright trabajara a lo largo de su primera época en una posición que sentía como la más moderna y radical posible; y es posible que lo que hoy consideramos concesiones o residuos tradicionales no fueran para él más que lógicas elementales de la disciplina del proyectar o de los contenidos arquitectónicos inevitables. El método académico de la composición por partes probablemente era considerado, en su abstracción, como algo muy avanzado.

Aunque pueda decirse que su trabajo con este método se inició desde el principio de su carrera, y ya estaba presente en la casa que construyó para sí mismo en Oak Park en 1889, analizaremos su uso desde ejemplos más nítidos. Podemos empezar por el proyecto de la **casa McAfee**, realizado hacia 1893 para Kenilworth (Illinois).

Su planta está compuesta con el *esprit de geometrie* que caracterizaba a Wright, y presenta un uso que combina tres partes principales: dos sistemas simétricos distintos unidos por una gran sala intermedia. La sala principal que constituye una suerte de *ábside*, que es la biblioteca y que tiene planta octogonal, forma uno de los conjuntos parciales con otros cuatro espacios. Si consideramos esta biblioteca, su conjunto completo, y, también, la gran sala y el pabellón



Planta y perspectiva de la casa McAfee, Kenilworth, Illinois, 1893.

transversal, vemos que todos ellos son *elementos* o agrupaciones de elementos que presentan una forma simétrica. Pero la simetría no es total o perfecta, ya sea porque cambia la ocupación, o porque lo hacen algunos de huecos u otras características; esto es, establece un juego que ya conocemos por arquitecturas más antiguas.

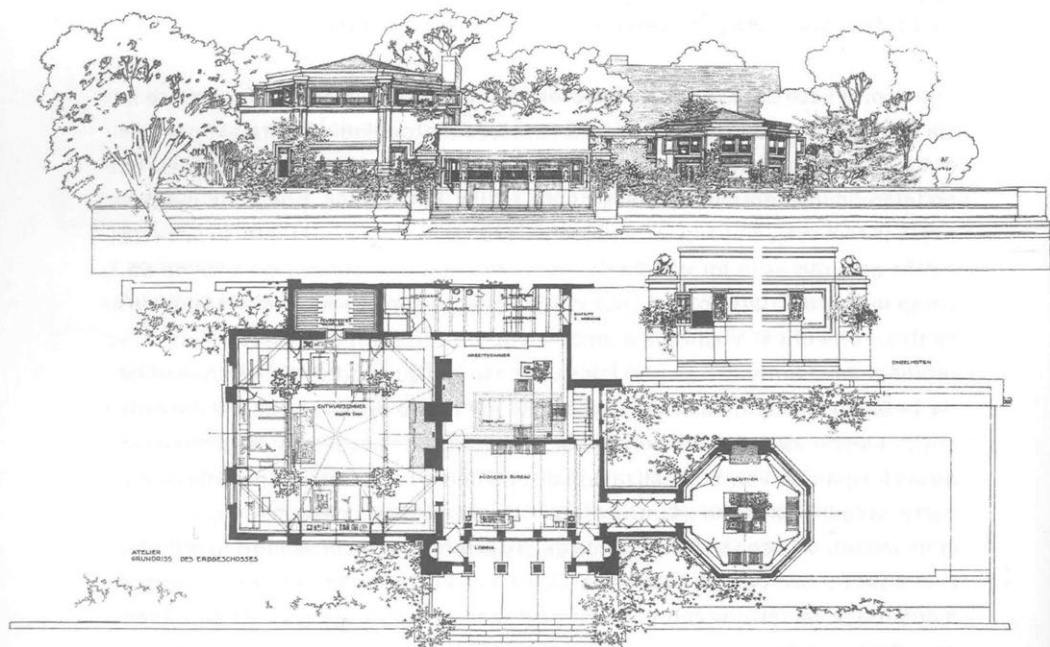
Sin embargo, los dos conjuntos parciales, o elementos compuestos, tienen ejes ortogonales entre sí y, de este modo, ofrecen dos cuerpos frontales, correspondientes al primer elemento, y la parte que hemos llamado *absidal*, correspondiente al segundo. Así, el conjunto completo no es simétrico en su forma externa, sólo en la parte absidal, pero se vuelve asimétrico y casi *pintoresco* por la existencia de la escalera externa y por las diferentes partes del cuerpo transversal.

La unidad del volumen que contrarresta esta asimetría de masas se consigue, en primer lugar, por la cubierta, y porque el octógono absidal de la biblioteca no tiene segundo piso. Además, una pieza o moldura sobresaliente, que forma los alféizares de las ventanas, coincide con la albardilla o remate de la biblioteca. Y entre esta y el sofito de la cubierta se sitúan los huecos y sus macizos o paños intermedios, que forman una suerte de friso corrido entre ambos elementos. Este es un recurso que Wright hará propio y empleará continuamente como un mecanismo de eficaz y atractiva unidad.

El estudio para sí mismo en Oak Park (Illinois, 1895) es un ejemplo más curioso y de bastante interés, pues en él se utiliza el método de un modo mucho más radical. Cuatro partes completamente distintas parecen formar en planta un conjunto yuxtapuesto, y existe una quinta, la biblioteca, de planta octogonal y unida al conjunto anterior por otro elemento auxiliar de circulación.

Sin embargo, de los cuatro elementos yuxtapuestos, el de planta cuadrada, doble altura y con cuerpo superior y cubierta octogonal, se identifica frente a los demás por su retranqueo, por su mayor altura y por su coronación. Los otros tres –vestíbulo, despacho principal y galería trasera–, tienen la misma altura y dejan que el vestíbulo se encargue de la imagen, caracterizando en cierta medida a todo el conjunto, pues a pesar de su altura única constituye el frente hacia la calle.

Los volúmenes, pues, se independizan pero visualmente se limitan a tres –sala principal, vestíbulo y biblioteca–. Su simetría, casi perfecta en la planta, se exhibe también en el volumen, y genera un pintoresquismo especialmente atractivo, debido a que está compuesto por tres elementos perfectos pero diferentes. Casi parecen personajes diversos que, atentamente, miran a la calle con sus grandes y repetidos ojos. Cabe destacar el modo como se configura el volumen

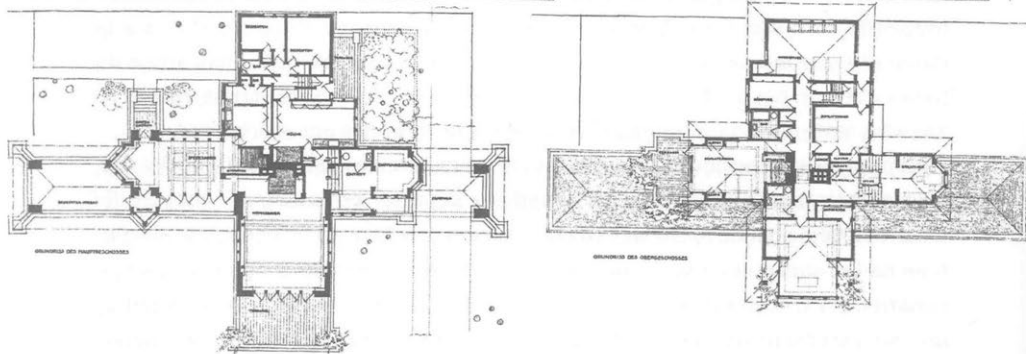
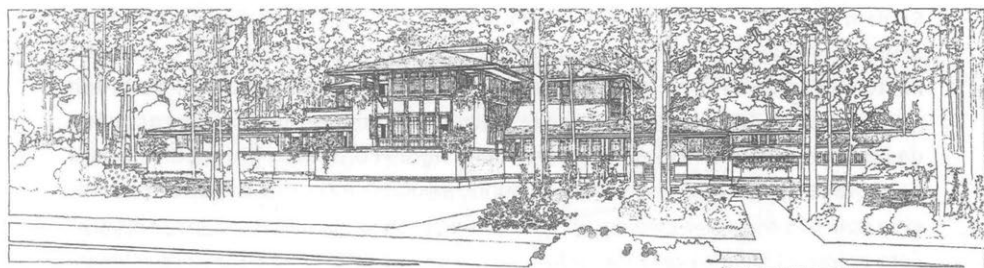
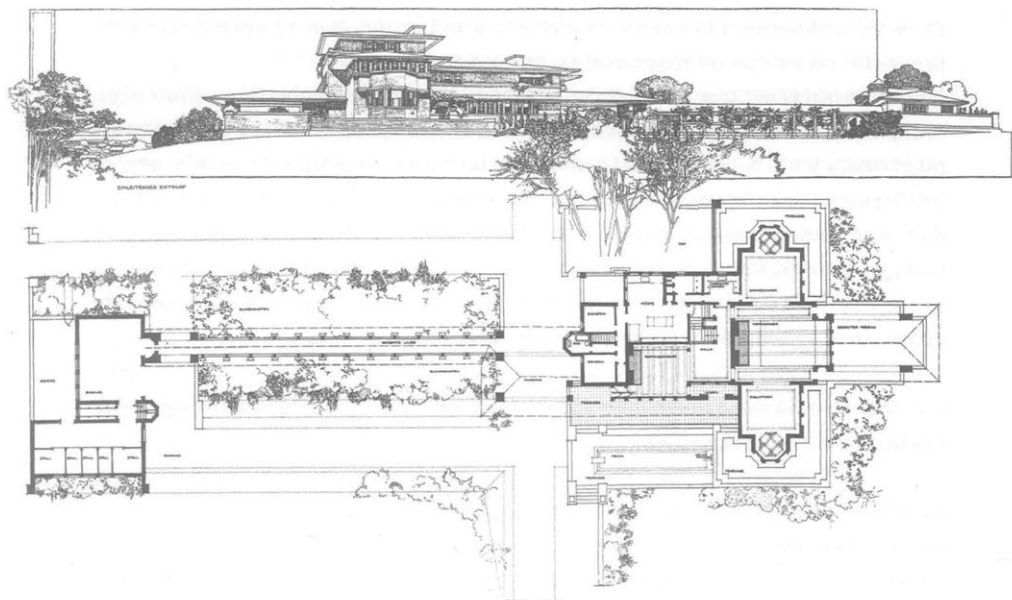


Perspectiva y planta del estudio propio, Oak Park, Illinois, 1895.

de la sala principal, que pasa del cuadrado al octógono, realizando este tránsito precisamente en los alféizares de los huecos superiores.

Se puede observar que con el mismo método se persiguen objetivos diferentes, aunque en este caso basados todos ellos en el manejo de distintas versiones del pintoresquismo; o, dicho de otro modo, en un equilibrio entre variedad y unidad formal que, si es una característica común a tantas arquitecturas, en la de Wright adquiere una intensidad especial, casi una cierta seña de identidad. Por otro lado, y como habíamos dicho, resulta bastante lógico que Wright no cuestionara el método de la composición por elementos, pues a él le parecería entonces, con bastante probabilidad, el único modo de hacer arquitectura.

Con el **proyecto para la casa de Victor Metzger** puede considerarse que se inicia una fase de madurez que durará ya, como metodología, hasta el final de su etapa tradicionalista. Así, en esta época aparecen algunas cuestiones que podemos considerar invariables de su estilo. Entre ellas, podemos destacar algunos recursos que este proyecto expresa con extrema claridad. El principal, o más general, es la formación de una gran *cabeza* simétrica y en forma de T, compuesta por cuatro partes, que constituyen la zona de estancias (salón en el centro, comedor y biblioteca a ambos lados, y terraza). Este sector central se prolonga mediante otro de servicios y acceso, del que podría decirse que es una parte única subdividida interiormente, y que posee la asimetría y el desorden que corresponden a lo funcional, a la solución de un programa despreocupado de las formas, salvo en la realización de una figura compacta. Por medio de esta parte, la casa se abre hacia un lateral donde se ubica el acceso, con una polarización opuesta a la condición estática de la perfecta simetría de la zona principal. Esta polarización del pabellón de servicios y de entrada hacia un lado se acentúa mediante un faldón que cubre la terraza de acceso y que se convierte en cubierta completa cuando se prolonga más allá de la casa o se estrecha más adelante para cubrir un paso columnario que enlaza la casa con el pabellón de garaje. Al hacerlo, materializa la prolongación del eje que ordena la parte principal. Esta planta está configurada mediante ritos académicos sabiamente utilizados, y se completa con otras dos. La inmediata superior consagra la simetría del volumen, deja aislada la cubierta de la estancia y de la terraza; consolida el volumen de las alas con un segundo piso, y regulariza el del cuerpo de servicio. Un volumen central en el tercer nivel consolida tanto el orden como la variedad de la casa, y dispone los cuatro planos verticales de ladrillo donde todas las cubiertas entestan.



Perspectiva y planta del proyecto para la casa de Victor Metzger.
 Perspectiva y plantas de la casa Willits, Highland Park, Illinois, 1902.

El rico y conseguido lenguaje de Wright, que se consolida asimismo con este proyecto, no es menos responsable de su alto grado de calidad y de su consiguiente atractivo. Algunos hallazgos de los proyectos anteriores siguen aquí, entre ellos la configuración de una suerte de basamento con la fábrica de la planta baja y hasta el nivel inferior de las ventanas en la alta. En este punto se produce una gran imposta o moldura que, con la cubierta, limita el friso corrido donde se disponen las ventanas, que adoptan el aspecto de simple matiz figurativo de ese friso. En este caso, las cubiertas cuentan con notorios voladizos y se conforman a cuatro aguas. El plano de su sofito es muy marcado y abstracto. La composición general está dominada por la superposición de líneas extensas y planos horizontales, aunque a menudo contrapunteadas por los sistemas repetidos de machones verticales de fábrica que dividen los huecos, y que se encierran, presos, entre las directrices horizontales.

Según H.-R. Hitchcock,¹ la **casa Willits** en Highland Park (Illinois, 1902) es la primera obra maestra de las *casas de la pradera*. En ella hay recursos semejantes a los que hemos visto inmediatamente antes en el proyecto para Victor Metzger, pero en este caso más trabajados y, además, esta casa se realizó.

Su composición es en cruz, pero, aunque parece que está presidida por los dos ejes que sugiere dicha configuración, ni son de simetría ni se cruzan en un espacio central. El eje que podríamos llamar longitudinal, paralelo a la calle, define una cubierta baja a ambos extremos para cubrir sendos porches, uno de acceso y paso de coches, y otro de terraza de la estancia. Como esta cubierta está a ambos lados, parece que atraviesa la casa, pero en un lado da lugar al pequeño grupo de locales de entrada y, al otro, a la gran pieza de comedor. En perpendicular y hacia el frente se desarrolla el salón y, hacia atrás, el grupo de locales de la cocina y el servicio. No obstante, entre estos espacios no hay un vacío, sino un lleno, compuesto por dos chimeneas y otros elementos complementarios, en torno a los cuales es posible dar la vuelta para circular de unos locales a otros. Tan sólo al llegar a la obra Lutyens, y ahora en la de Wright de una forma más clara, encontramos la negación de lo central como espacio protagonista, tan común a lo largo de los siglos en la historia de este método.

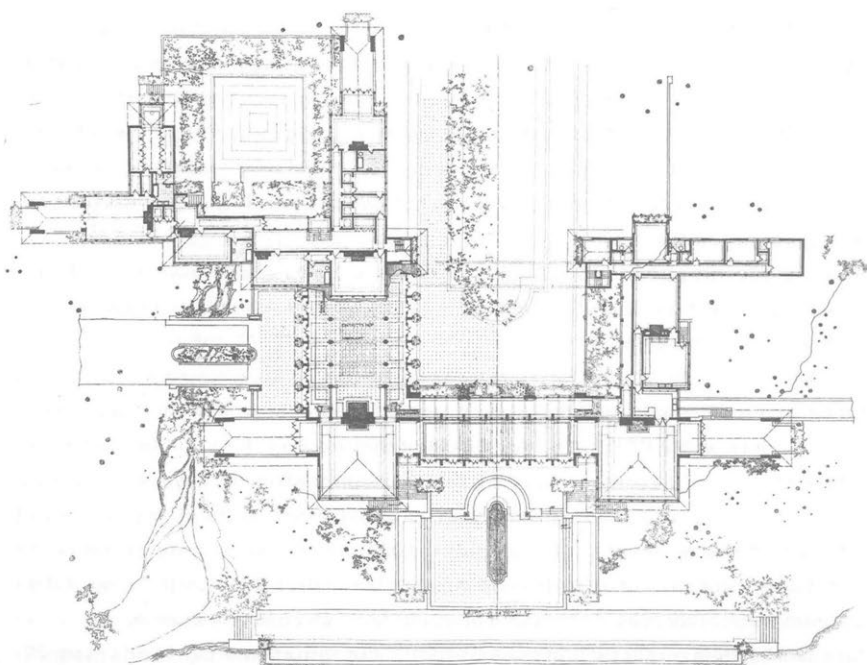
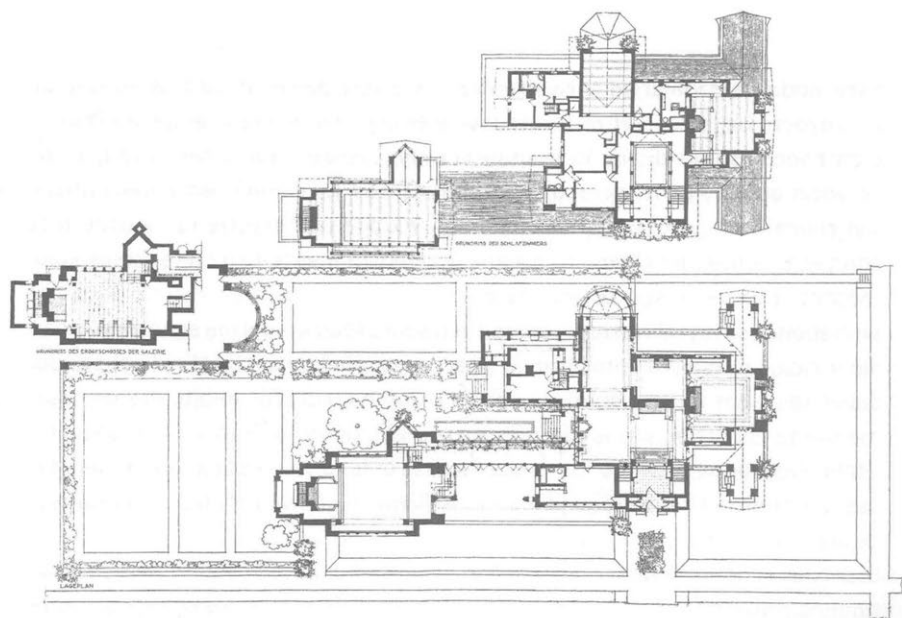
Las dos agrupaciones de locales se tratan con un logrado equilibrio entre libertad funcional y orden. Las dos piezas aisladas, el salón y el comedor, son singulares y simétricas. La composición en cruz se vuelve casi igualitaria en el piso de arriba, donde todos los frentes son distintos, pero simétricos, y se cobijan bajo una cubierta a cuatro aguas que unifica el volumen aunque no sea verdaderamente unitario.

Este modo de trabajar adquirió gran valor y diversidad en la obra de Wright. En el proyecto de la casa W. R. Heath, por ejemplo, los recursos empleados en la planta son bastante distintos de los de la Willits, pero en la volumetría se aplicaba un vocabulario y unos recursos muy semejantes. En cambio, en la **casa Susan Lawrence Dana**, en Springfield (Illinois, 1903) la planimetría fue mucho más compleja, consecuencia del programa, y también más libre, con recursos volumétricos también distintos. Podría decirse que en ella los elementos o partes se yuxtaponen sin ayuda de los ejes, y sirven sobre todo a la forma simétrica, o casi simétrica, de los elementos principales. La volumetría está definida ahora por cubiertas a dos aguas en vez de cuatro y por los recursos habituales de basamentos horizontales, frisos corridos con las ventanas y contrapuntos de sistemas verticales. Todo ello proporciona una intensa unidad al complicado volumen, a la vez que consigue un logrado juego entre dicha unidad y la condición pintoresca de la totalidad.

El proyecto para la **casa McCormick** tiene la singularidad de un frente completamente simétrico, compuesto por los cinco elementos clásicos de este sistema, pero alterados en un modo interesante. El elemento central es una galería que no se presenta como principal, en el sentido de la tradición palladiana, sino que se retranquea como si no formara parte de la imagen. Los elementos de nexo entre el centro y los extremos adquieren el protagonismo como dos formas gemelas, y reducen a las partes extremas al papel de simples soluciones finales. El segundo piso unifica y enriquece la composición externa por medio de un gran cuerpo corrido y retrasado que se desarrolla a lo largo de los tres elementos centrales.

No obstante, después de esta poderosa simetría de la zona de acceso y principal destinada a presentar una poderosísima imagen ante el lago, el resto del programa se dispone en el área trasera con un orden completamente libre. El gran comedor que sirve de nexo, se prolonga a la derecha en dos cuerpos cruzados de servicio, con un orden funcional, y, a la izquierda, se une a una zona mucho más amplia por medio de una gran sala singular abierta por completo a sus dos laterales. Esta gran sala conduce a un edificio secundario que encierra casi por tres lados a un patio o jardín abierto, ordenado mediante simetrías parciales y desplazamientos, con recursos semejantes a los comentados en otras ocasiones. El espacio principal trasero también es un patio o jardín cerrado por tres lados y servido por rituales casi simétricos, independientes de las funciones.

Como se ha dicho, la simetría absoluta del frente de entrada parece estar preparada para que se presente como imagen en un gran desnivel desde el que se desciende

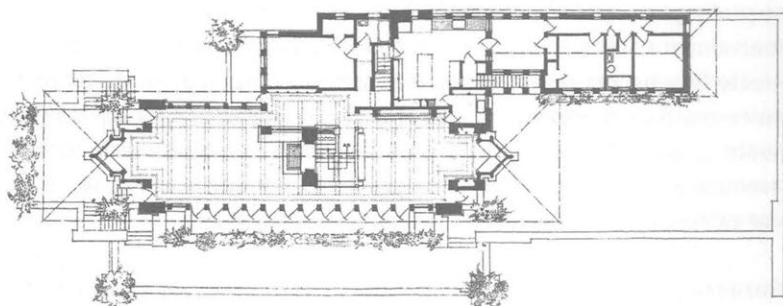
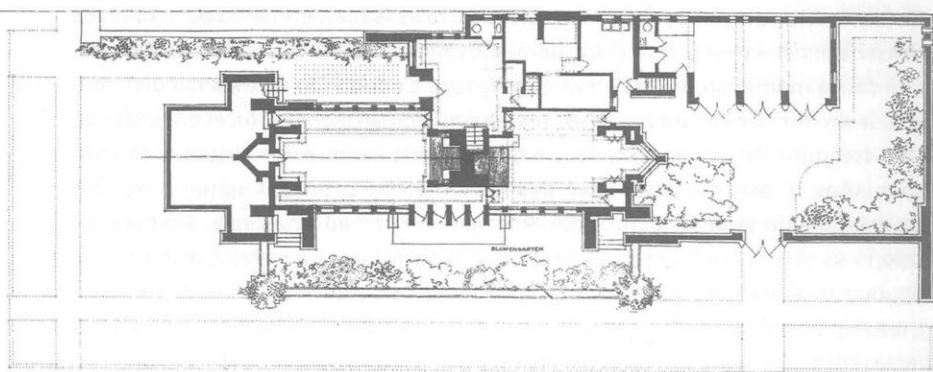


Plantas de la casa Dana, Springfield, Illinois, 1903.
Planta del proyecto para la casa McCormick.

hacia el lago. Esta imagen se configura con el conocido vocabulario de cubiertas a cuatro aguas, basamentos horizontales, frisos corridos que alojan los huecos y contrapuntos verticales. El frente es completamente simétrico, pero la composición académica tradicional está alterada por el distinto valor concedido a sus elementos, como ya se ha explicado. En la parte trasera se combinan la libertad pintoresca y el orden, un juego que en la mayoría de las otras ocasiones constituyó el único recurso empleado.

En la primera parte de la obra del gran maestro estadounidense quedan muchos otros casos de interés, que el lector puede analizar por sí mismo con los instrumentos proporcionados. Podemos citar la casa Coonley (Riverside, Illinois), realizada con los habituales mecanismos de proyecto. No obstante, la casa Martin (1904, Buffalo, Nueva York) es la que tiene la ordenación más compleja, alambicada e interesante de entre todas las realmente construidas. Algunas organizaciones completamente simétricas –o casi, y por ello, más académicas– se observan en el desaparecido Hotel Imperial de Tokio (1915-1922), así como en algunos proyectos menos conocidos, como la Central Club House de la Como Orchard Summer Colony, y la Horse Shoe Inn en Estes Park, Colorado. Resulta interesante comprobar que la combinación de orden y desorden –de simetría académica y de pintoresquismo– que animan las obras examinadas es un resultado directo de lo doméstico, del programa complejo y diversificado que las grandes casas señoriales requerían, tal y como ocurrió en el trabajo de Lutyens. Cuando se enfrentó con trabajos residenciales, pero no domésticos, como el Hotel Imperial o la Horse Shoe Inn, y con la Central Club House también citada, la respuesta fue más rígida y académica –más palladiana, valga la simplificación–, y ello no puede achacarse a las fechas, ya que el proyecto del Hotel Imperial de Tokio se realizó once años más tarde que la casa Martin y seis años después que la casa Robie.

Para los fines de este libro, basta con hablar de uno de los últimos productos de esta etapa wrightiana, y también uno de los más singulares, cualificados y conocidos, la **casa Robie** (1909, Chicago). Está compuesta por tres niveles o pisos. El nivel principal está formado por dos grandes elementos yuxtapuestos; uno de ellos, el que presenta una imagen simétrica al exterior, unifica el gran salón y el comedor en una hermosa y singular pieza, dividida parcialmente por un elemento intermedio y exento que reúne las chimeneas y la escalera. Esta posición central de los elementos auxiliares, contraria a la tradición (y ya comentada en el caso de la casa Willits) deja que la fachada sea continua y se remate mediante dos magníficos miradores extremos, casi iguales, utilizados muchas otras veces. Atrás, el



Plantas de la casa Robie, Chicago, 1909.

pabellón de servicios se dispone de un modo funcional y se yuxtapone al anterior. Se desarrolla hacia el lado del comedor para evitar una imposible simetría y liberando la parte trasera del salón para que sus fachadas sean equivalentes. Abajo hay otra planta abierta a patios ingleses y se desarrolla mediante recursos muy semejantes a los anteriores.

La planta superior se agrupa en el centro de la casa y en ella se compatibiliza la disposición funcional de dormitorios y servicios con una simetría casi total, que se vuelve absoluta mediante las cubiertas a cuatro aguas, en forma de T; esto es, una perpendicular al frente principal y otra atrás longitudinal. Para la disposición de las habitaciones en el piso alto, Wright ha utilizado un método distinto, el de la división de la figura, que tantas veces hizo compatible con el principal, el de la composición por elementos; o mejor, debería decirse que ambos están allí mezclados. Y debemos remarcar que este método principal adquiriría mucha importancia en la arquitectura del gran maestro estadounidense, además de todo lo ya dicho, por el valor, la riqueza y la identidad formales concedidos a algunos de dichos elementos cuando se trataba tanto de protagonistas del programa como del método. Como demostración, la casa Robie incorpora una gran pieza doble de la planta principal con sus elaborados miradores extremos.

El elemento de remate y orden que significa el cuerpo del piso superior, aparece, sin embargo, algo ladeado sobre la gran cubierta continua de la parte baja, que se prolonga en amplios voladizos extremos sobre los miradores y que domina fuertemente sobre la cubierta en posición asimétrica de la parte trasera. El efecto final tal vez sea la versión más sencilla y más lograda de la combinación entre orden y pintoresquismo que el gran maestro americano utilizó en esta brillante etapa, y no es necesario que hablemos del vocabulario formal que la acompaña, porque es el mismo ya explicado, aunque esta vez se ha empleado con extrema efectividad y gran economía de medios.

Puede decirse que Wright y Lutyens fueron los últimos grandes del sistema académico, y que, como se ha querido demostrar, supieron utilizar las posibilidades y libertades implícitas en dicho sistema, pero llevándolas a sus extremos más interesantes y valiosos. Ambos descubrieron –quizá sin reflexión consciente sobre ello, pero sí de hecho–, que dicho sistema se dividía en dos partes netamente separadas: recursos planimétricos y lenguaje. Constataron una necesidad final de unificación entre ambas que los dos supieron resolver con singular fortuna, aunque probablemente tomaran su escisión como parte de la naturaleza propia de la disciplina. No obstante, si Lutyens incorporó la disposición académica

mediante lenguajes históricos, Wright, en cambio, inventó su propio vocabulario formal, aunque sin renunciar por completo a las imágenes tradicionales. Este se reveló enormemente efectivo para sus necesidades metodológicas, elástico y versátil para servir cualquier disposición, constructivamente eficaz y formalmente muy brillante.

Podría afirmarse, sin demasiada exageración, que la etapa de Wright en las *casas de la pradera* significó la versión más cualificada de la composición por elementos o partes en la historia de la arquitectura. Al menos, en lo que tenía de sistemático y de conservación, de transformación y de sabia utilización de algunos de los más importantes recursos académicos. A partir de Wright, el método sufrió el cambio radical que una arquitectura moderna plena significó.

¹ Véase HITCHCOCK, HENRY-RUSSELL, *In the nature of materials. The buildings of Frank Lloyd Wright. 1887-1941*, Da Capo Press, Nueva York, 1942.



EL RACIONALISMO LECORBUSIERIANO

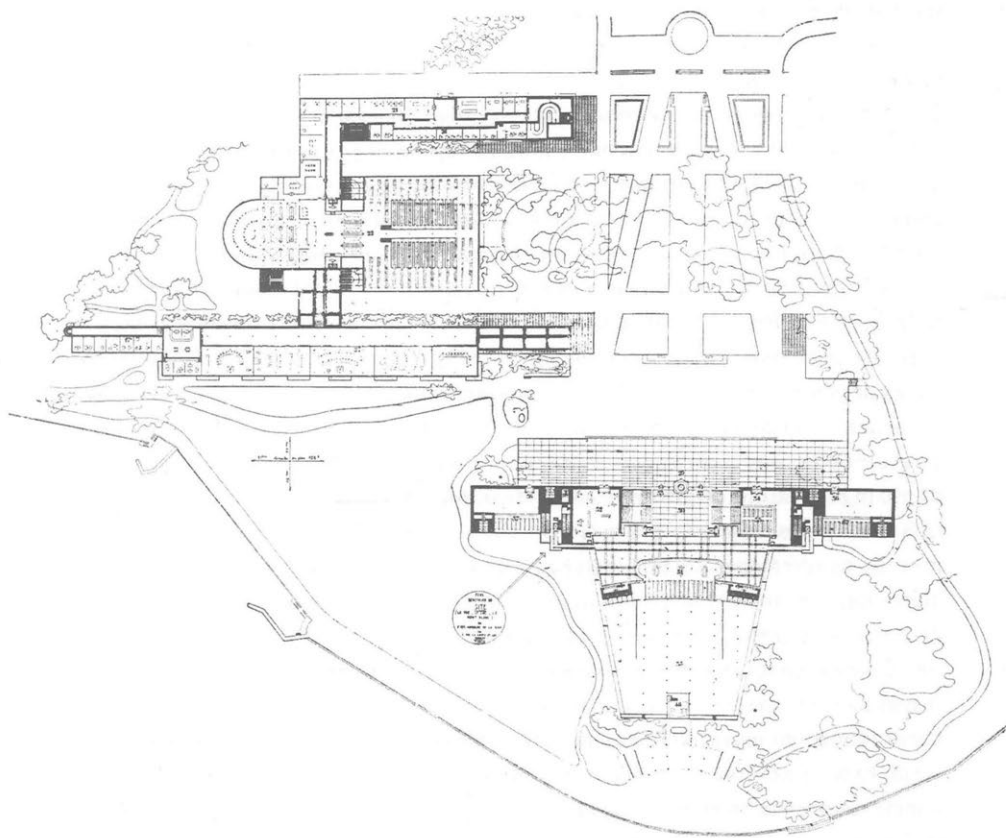
LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO MODERNO

La gigantesca y trascendente obra de Le Corbusier se desarrolló a través de una gran cantidad de métodos y sistemas de proyectar, alguno de los cuales inventó él mismo. Sin embargo, no fue ajeno a la tradición clásica y antigua, como es bien conocido, por lo que llegó a utilizar incluso el sistema claustral o en torno a patios, aunque de manera propia y singular, tal y como he tratado en otra ocasión.¹ También utilizó el que ahora estudiamos, la *composición por partes o elementos*, que heredó de la academia, dándole una versión modernizada –como algunos otros arquitectos también harían–, y sustituyendo el lenguaje clásico, o los eclécticos e historicistas, por el vocabulario racionalista que en buena medida se debe a él.

Él mismo se refirió precisamente al método de composición por partes cuando expresó las cuatro composiciones distintas con las que se podía hacer una casa, una vivienda unifamiliar. Realizó croquis semejantes a algunas de sus villas, de los cuales el que nos concierne es el primero, correspondiente a las casas La Roche-Jeanneret, en París (1923, donde hoy se encuentra la Fundación Le Corbusier). Estos croquis se publicaron en el primer volumen de la obra completa (1935), y dice de este método, con sus propias palabras, que corresponde a un género considerablemente fácil, pintoresco, movido, y que procede por clasificación y jerarquía. Estas palabras fueron escritas (o publicadas) después de que hubiera empleado el método en el proyecto para el concurso del Palacio de las Naciones en Ginebra y en el del Centrosoyus en Moscú, de los que inmediatamente se hablará. Parece que pensó más adelante, según avanzaba en su obra e iba inventando, perfeccionando y utilizando otros métodos, que este –del que sabía que se trataba en definitiva del método académico– era algo limitado y hasta ingenuo. Estas reflexiones aparecieron escritas entre líneas en las palabras autógrafas de los croquis citados.

En cuanto a la gran escala, la empleó sistemáticamente y por primera vez en el proyecto para el **concurso del Palacio de las Naciones en Ginebra** (1927-1928), de cuyo fracaso en el certamen tanto protestó y se dolió; también en el proyecto del **Centrosoyus en Moscú** (1928-1933); en el **Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria** (1930-1932), que, al igual que el anterior, fue construido; en el proyecto para el **concurso del Palacio de los Soviets**, en Moscú (1931), y en la **Cité de Refuge en París** (1932-1933), también realizado. Son actuaciones de un Le Corbusier que, si cabe, estaba todavía en su primera etapa, pero también importantes.

En el **proyecto del concurso para el Palacio de las Naciones en Ginebra** se adaptó al terreno y al programa dividiéndolo en dos edificios. Esta separación ya participa del sistema de la composición por partes o elementos en su escalón más amplio. En el acceso dispuso un jardín cuyo eje es el mismo que el del edificio



Planta del proyecto para el Palacio de las Naciones, Ginebra, 1927-1928.

principal o asambleario, y que sitúa en posición lateral al edificio complementario, que contiene la Biblioteca, la Secretaría general, las salas de comisiones y el resto del programa administrativo o burocrático.

Aunque en el edificio principal empleó formas modernas y un lenguaje completamente renovado, procedió según el modo académico por su completa y total simetría, lo que resultaba probablemente bastante lógico dado el contenido. Dispuso un edificio frontal y de acceso, que contiene los servicios y sirve de ingreso al volumen trasero de la sala de reuniones, en alto, y al pabellón del presidente, bajo ella. Su forma trapezoidal queda rematada por otro elemento final, un *belvedere* curvo sobre el lago.

El edificio complementario expresa todavía mejor el sistema, y en él la disposición académica no se atenúa demasiado, aunque podría decirse que a su *lateralidad*, a la condición de ruptura de la simetría total que origina para el conjunto de ambos volúmenes, le corresponde también una ligera asimetría. Con algo de atrevimiento, podríamos afirmar que, comparándolos con el mundo animal –haciendo una *prosopopeya*²–, el edificio principal es hierático, como una esfinge; y el otro, también acostado sobre la tierra, quizá más cansado, ha desplazado su brazo derecho para apoyarse mejor.

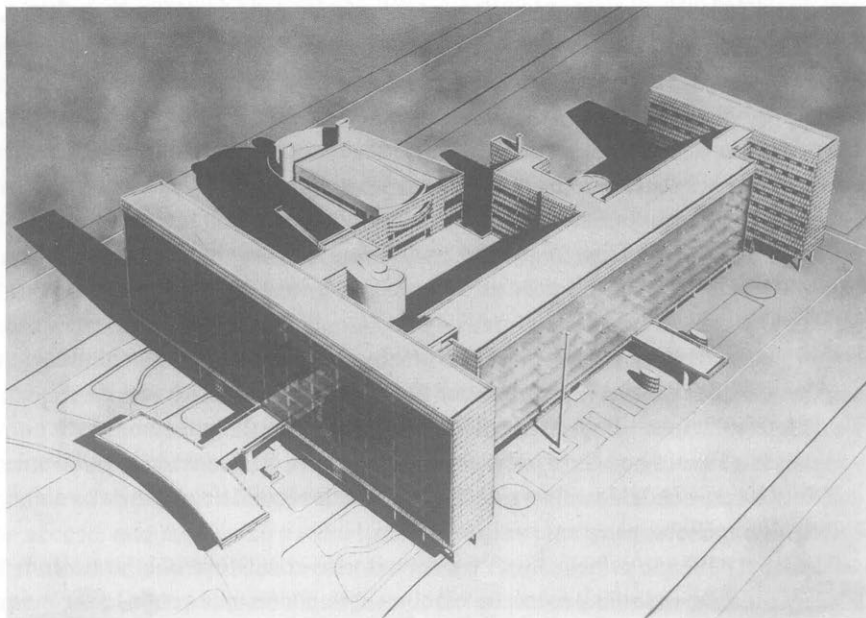
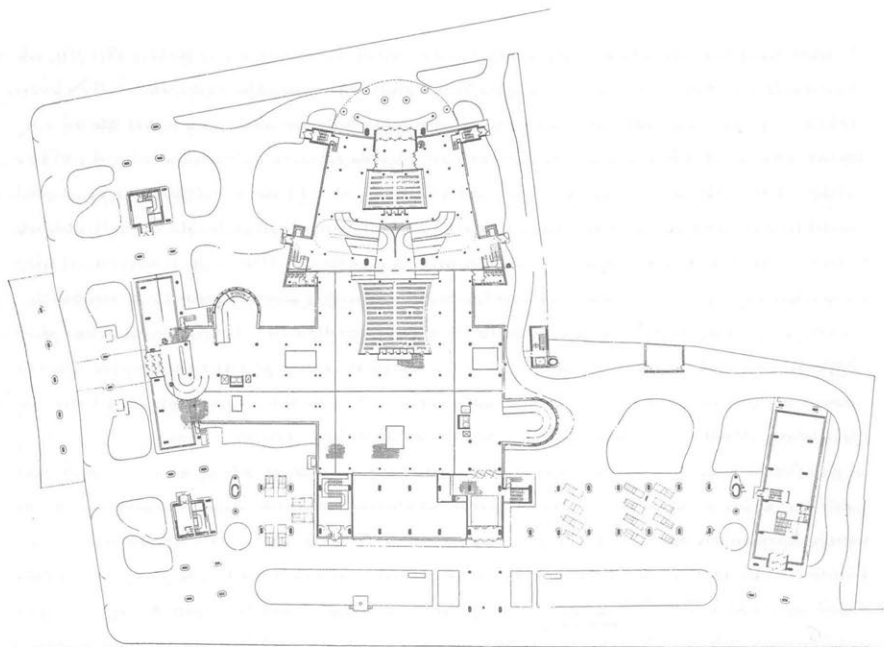
Para dar valor a su presencia lateral, este edificio configura un atrio abierto de entrada mediante tres grandes bloques y lo ocupa en parte por un volumen cuadrado mucho más bajo que pertenece a la biblioteca. En esta –que ocupa el pabellón central dispuesto delante y detrás del bloque frontal como si lo atravesara–, el procedimiento es académico, ya que incluso incorpora un ábside o rotonda como remate posterior. Para evitar la simetría total y presentar un gran frente hacia el lago, que acompaña al edificio principal, el pabellón o volumen izquierdo respecto a la entrada se prolonga hacia atrás.

Más allá de esta disposición, hay que remarcar dos aspectos. El primero, el hecho de que en esta ocasión utiliza, aunque sea de modo incipiente, la superposición de estratos autónomos de distintos uso y forma, como en el edificio principal, donde la planta baja tiene una configuración muy diferente a la de la alta. El pabellón abierto de acceso se cierra en la planta alta y la sala de reuniones se ha situado encima del pabellón del presidente. Este método, el de la superposición de estratos independientes que permite la idea de planta libre, servida por los *pilotis*, caracterizará algunas obras muy importantes de Le Corbusier más adelante, pero ya está insinuado en este conjunto. La otra cuestión, tan importante como la primera en la obra lecorbusieriana, es la utilización simultánea de más de un solo método en cuanto a la disposición se refiere.

El vocabulario estilístico es otro aspecto a remarcar. Como Lutyens y Wright, Le Corbusier parece consciente de que disposición y lenguaje son cuestiones bien diversas y que pueden utilizarse con independencia. Esta cuestión es de raigambre académica, en la que los tres eran versados. Si la composición por partes estaba presente en el proyecto de Ginebra como un modo tan lógico en aquel momento (1927) que podía pasar inadvertido al confundirse casi con el modo de hacer arquitectura, resultaba muy explícito, por el contrario, la manera en que Le Corbusier aprovechaba la ocasión para practicar y poner a punto el vocabulario racionalista, que en gran medida estaba inventando e iba a desarrollar a lo largo de su carrera, para dejarlo como rico legado, entre otras muchas cosas. No obstante, lo cierto es que la realidad visual se impuso en el concurso: de Le Corbusier se advirtió su modernidad y no su academicismo.

El proyecto que supuso un avance extraordinario tanto en la codificación del nuevo estilo como en la modernización definitiva del método académico fue el **Centrosoyus en Moscú**, que además, se trata de un proyecto realizado. La composición por partes está tan novedosamente elaborada que parece inventada entonces, como si se tratara de un método moderno, y así lo entendieron muchos arquitectos, que incorporaron dicho sistema como parte de la arquitectura moderna. La claridad de la planta del Centrosoyus parece transmitir una idea perfecta de funcionalismo, con las piezas nítidamente colocadas según un claro y expresivo diagrama, como si se tratara de un organismo; o, mejor aún, de algo mecánico. Aunque el funcionalismo vaya unido a lo biológico, en el caso del maestro suizo debemos prescindir de una de las analogías más lejanas a su modo de proceder.

No obstante, la planimetría demuestra también que el edificio podía responder muy eficazmente a la condición urbana del emplazamiento sin sacrificar la claridad del esquema. Así, la disposición de los dos grandes pabellones en altura, separados por nexos de servicios, es un poderoso medio de configuración de las dos fachadas del edificio. La más larga se flanquea incluso por otro pabellón, también alto, pero más corto, que le otorga una completa simetría. Esta composición, que aunque está indudablemente revestida con el nuevo y revolucionario lenguaje, no oculta la raigambre académica de sus volúmenes, y forma parte de un rito que tantas veces se trasladó a la arquitectura moderna como si se tratara de un recurso propio o neutro. El resto del *mecanismo* se situó atrás, quedando así más libre para desarrollarse y manifestarse como tal, y más exento de obligaciones compositivas ajenas a la exhibición de sus volúmenes. En este sector, la *composición por partes* es tanto una idea de organización funcional como una manifestación de la expresividad, sin que quepa distinguir muy claramente entre una y otra cuestión, y enunciando



Planta baja y perspectiva del edificio Centrosoyus, Moscú, 1928-1933.

el logro más elevado que el método acostumbra a alcanzar. La gran sala o auditorio se identifica en su primera jerarquía, mientras que los elementos de circulación y de servicio exhiben plásticamente su propia presencia y naturaleza. Sin embargo —tal como ya se insinuaba en el proyecto de Ginebra—, el método es mixto, al menos en lo que se refiere a la planta baja. En ella, Le Corbusier utilizó su primer principio —la casa sobre *pilotis*— no sólo como medio de abrirla al libre tránsito peatonal y rodado, sino para que la configuración y el uso de la planta baja y las superiores fuera distinta; esto es, introduciendo también el método o concepto de la superposición de estratos independientes. Esto permitió tanto el doble acceso como el gran vestíbulo que los une, y que el club se situara bajo la gran sala de auditorio sin necesidad de respetar ni su ocupación ni su forma. Debemos volver a elogiar esta capacidad híbrida, además del logro de una expresión de lo que se llamaría más adelante el *estilo internacional*, que nos parecería enormemente avanzada y madura —y así tuvo que ser para sus contemporáneos— si no fuera por lo que él mismo fue haciendo más adelante.

El edificio del **Pabellón Suizo en la Ciudad Universitaria de París**, también realizado, es un ejemplo mucho más pequeño y sencillo, y puede decirse que, aunque está formado por dos grandes partes, la composición por elementos se limita a esta cuestión, ya que el pabellón principal deberíamos adjudicarlo a otro método más, el de la *forma compacta*, de la que también habló Le Corbusier en sus cuatro modos de composición de viviendas unifamiliares. Este correspondía al segundo, que él mismo calificó de *muy difícil* y dotado de *satisfacción del espíritu*, expresando así una filiación renacentista. Hay que reconocer que también está mezclado el cuarto de los principios, al que denomina *muy generoso*, indicando que con él se logra una *voluntad arquitectónica exterior* y una *satisfacción interior de todas las necesidades funcionales*. El croquis que ilustra este último método es como la Villa Savoie, y hay algo de esta, desde luego, en el pabellón de dormitorios de este edificio.

Le Corbusier inició en el Pabellón Suizo una forma sólo moderna de entender la composición por partes —empleada por Aalto en su obra hasta hacer de ella un verdadero principio—. Bajo esta óptica, el edificio se entiende compuesto por dos únicas partes *de distinta naturaleza formal*, pero que constituyen una unidad final a despecho de su diversidad, y que relacionan esta distinta naturaleza con su diferente uso, programa y significación.

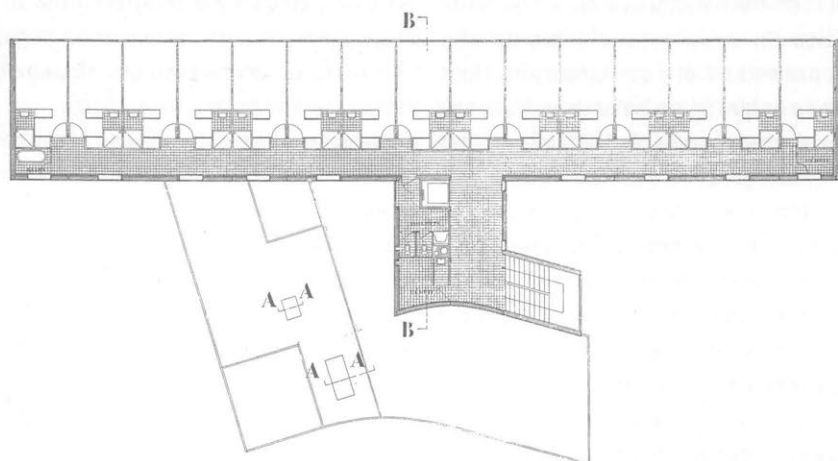
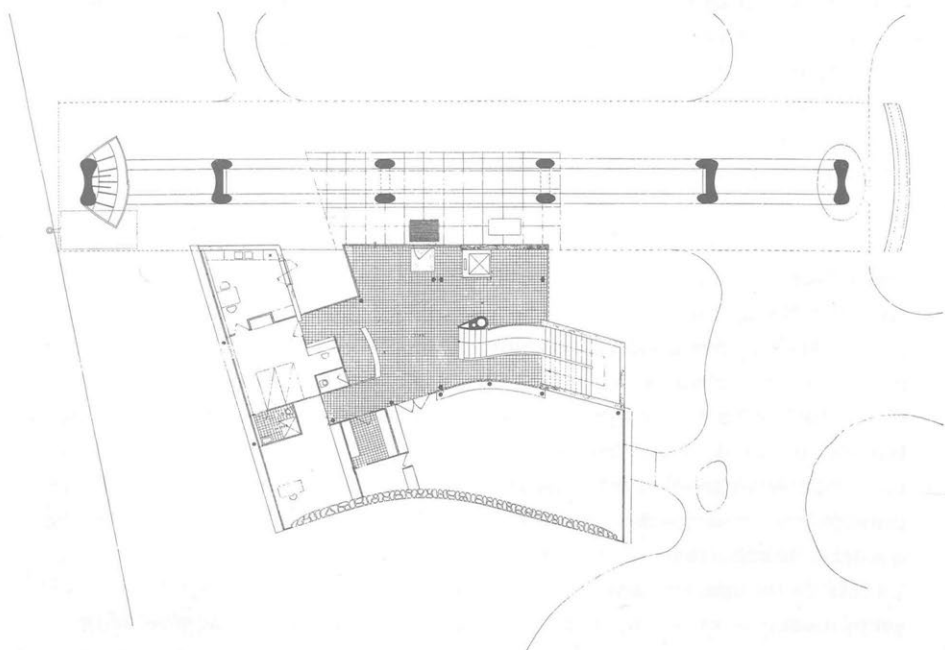
Así pues, el pabellón principal o de los dormitorios constituye una forma compacta y precisa: un largo y estrecho bloque sobre *pilotis*, que cobija la serie de dormitorios en tres plantas y añade una última para las viviendas singulares y sus

terrazas patio. Así, este bloque combina con habilidad la idea de forma compacta –un volumen único y en forma de paralelepípedo a pesar de la diversidad de su disposición interna– con el concepto de superposición de estratos independientes: la planta sobre *pilotis*, las de dormitorios y un ático muy diferente. Este volumen se une a otro, dividido a su vez en dos, que aloja los servicios y las circulaciones verticales, y que se manifiesta plásticamente por medio de las superficies curvas, como si expresara la condición dinámica de las circulaciones.

En el Pabellón Suizo se mezclan, pues, tres métodos o ideas: la composición por partes, la superposición de estratos independientes y la forma compacta. Nada mejor para conseguir calidad arquitectónica que la habilidad para gestionar estas combinaciones, ahora múltiples. Esto permite afrontar mucho mejor tanto a la complicación y diversidad de los requisitos que afectan a la disciplina como a las intenciones más propias en el manejo de esta. El Pabellón Suizo brilla tanto en lo conceptual como en lo estrictamente figurativo, es uno de los mejores y más tempranos logros construidos por Le Corbusier. No en vano fue prácticamente contemporáneo de la Villa Savoie (esta última algo anterior, de 1928-1931), la principal obra maestra de su etapa de anteguerra, con la que comparte algunos aspectos de importancia.

La **Cité de Refuge**, en París, está compuesta por partes, pero también se proyectó mediante un método mixto. El edificio consta de un grandísimo bloque, largo y estrecho, con los laterales extremos en posición oblicua para adaptarse a la forma urbana, y que contiene las residencias y el resto del programa sistemático. En las primeras plantas, este bloque se une a una concatenación de partes, paralelas a él y con diferentes figuras: un rectángulo pequeño que sirve de acceso cubierto, un nexo de unión hacia un vestíbulo redondo, y una pieza rectangular mayor que contiene el gran *hall*, la sala de reunión y otros servicios.

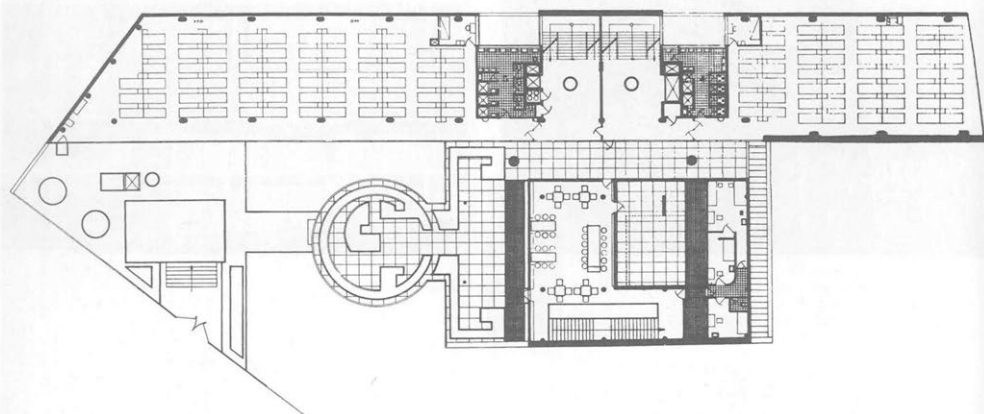
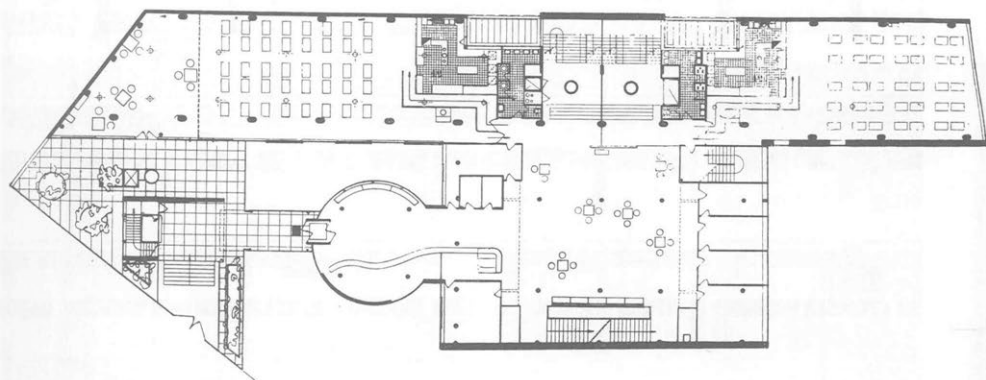
Sin embargo, el otro método que se mezcla con los ya citados es el de la superposición de estratos independientes, que en este caso es más importante que la disposición elemental e inmediata, por notoria que sea, y se manifiesta de diferentes maneras en las zonas alta y baja del edificio. En la baja, los dos niveles inferiores proclaman su diversidad e independencia tanto en el área pública como en las restantes. En la planta de subsuelo, abierta a un patio inglés, el bloque grande se vacía parcialmente y se une a la figura trapezoidal del extremo; en la de acceso, adquiere ya su perímetro tipo, pero con un interior completamente distinto al de las plantas sistemáticas de dormitorios que la siguen. El vestíbulo redondo es un dispensario en su parte inferior, y el volumen rectangular de los servicios principales es completamente distinto en sus tres niveles.



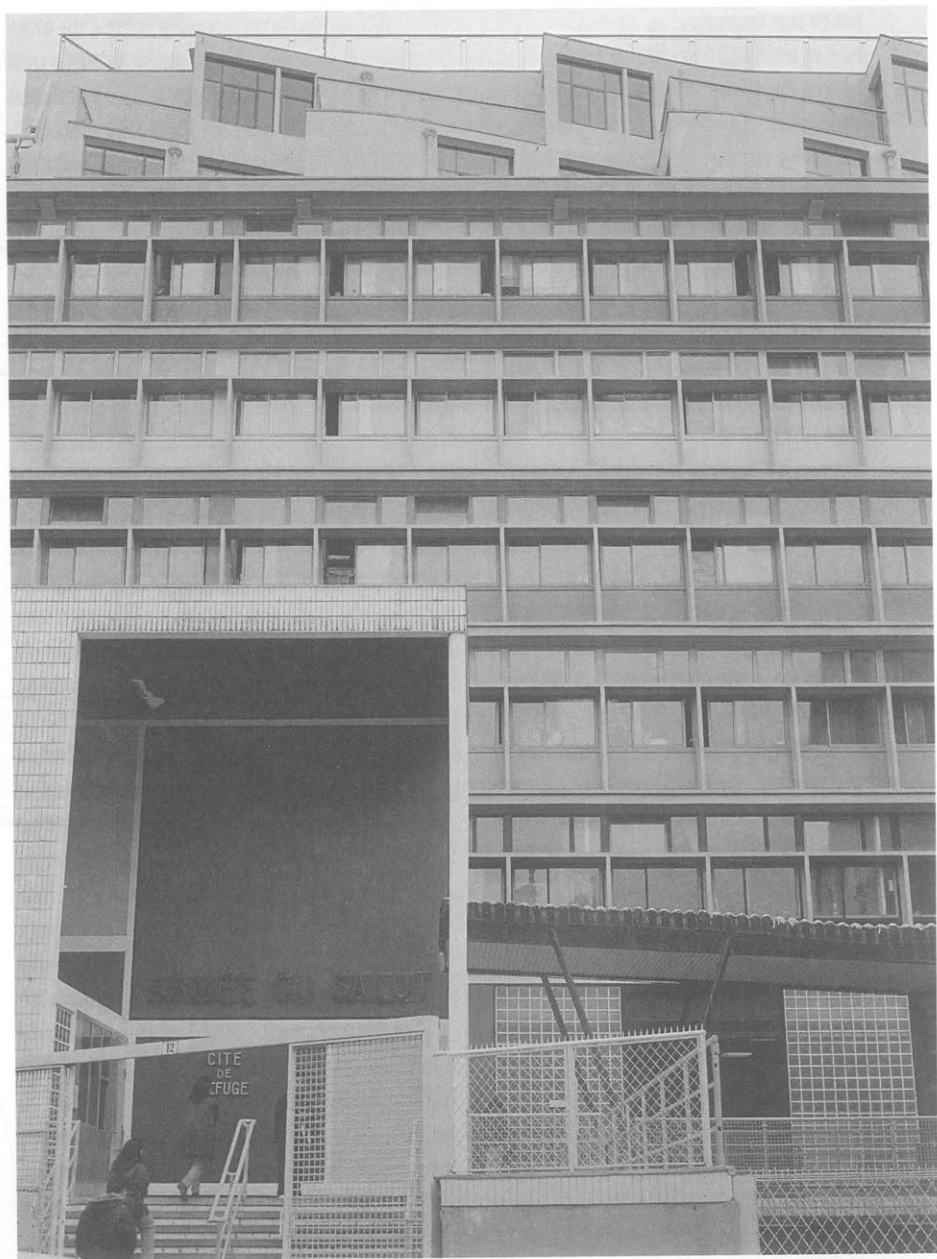
Plantas de acceso y tipo del Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París, 1930-1932.



Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París.



Plantas de acceso y primera de la Cité de Refuge, París, 1932-1933.



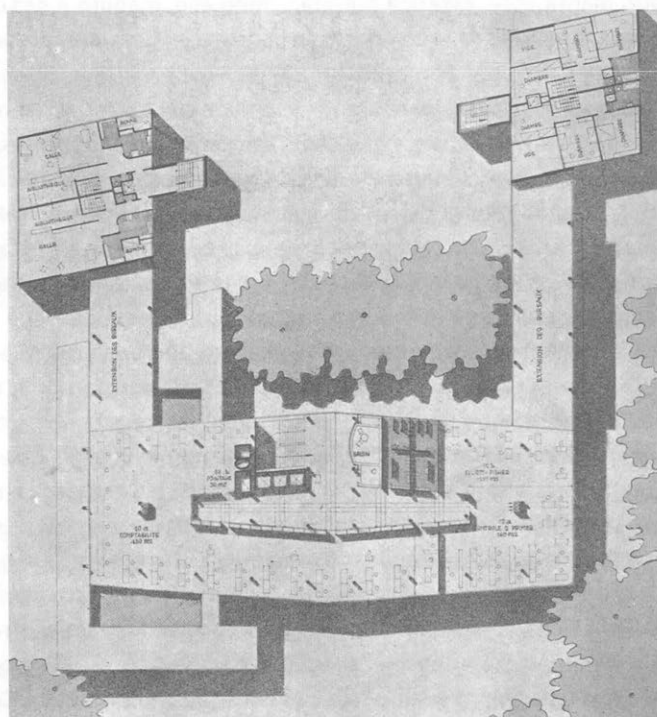
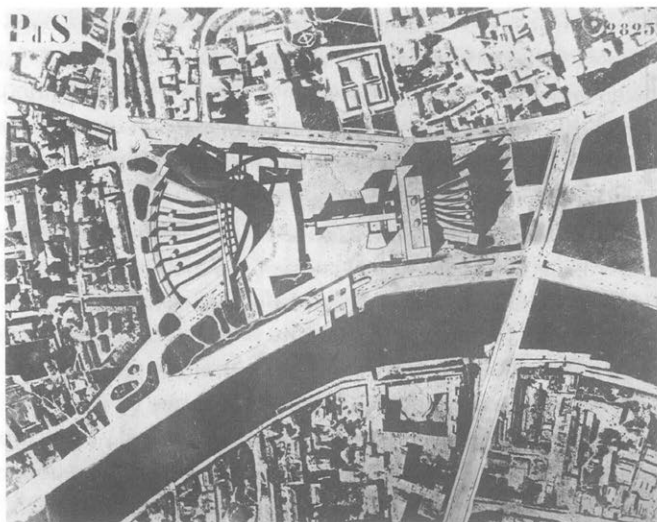
La Cité de Refuge.

En la parte superior, el sistema de dormitorios colectivos finaliza antes de acabar el edificio y su techo forma una suerte de nuevo suelo en el que se asienta una hilera de viviendas especiales, cuyo volumen es voluntariamente independiente del volumen inferior, rectilíneo y sistemático, como si con su expresividad quisiera –y no hay duda de que así lo hace– declarar con elocuencia el método de superposición independiente empleado.

En este caso, la composición por partes es poco importante, ya que se aplica tan sólo a algunos rasgos generales de la disposición, aunque es el segundo sistema más notorio y decisivo. No obstante, ambos son básicos para la imagen del edificio, que utiliza con énfasis las dos expresiones y logra un resultado tan absolutamente conseguido como asombroso por su contemporaneidad.

En el proyecto para el concurso del **Palacio de los Soviets**, en Moscú, la composición por partes es aún más elemental e inmediata. Los dos volúmenes alambicados, ambos en forma de abanico, ya que contienen auditorios, y extraordinariamente caracterizados por una singular estructura resistente, se sitúan uno a continuación del otro, opuestos por sus vértices de acceso, y forman una composición lineal que podríamos calificar de académica si atendiéramos sólo a su rigurosa simetría, pero cuya singularidad invita a evitar tal clasificación. Las dos piezas están a su vez compuestas por partes, y tienen otras que sirven de nexo, y participan también de la idea de la superposición de estratos independientes, aunque ahora sólo a través de la planta baja con *pilotis* y de la diversa disposición que se hace con ella.

Resulta obvio que la configuración de los volúmenes y formas principales a la que se ha aludido, es en este caso la más oportuna y definitiva. No obstante, por brevedad y para centrarnos en el tema que nos ocupa, no nos entretendremos en ella. Sólo se quería citar este proyecto para comprobar la importancia que tuvo el método que tratamos en la obra primera de Le Corbusier, aunque sea en términos tan primarios. El proyecto para el concurso del edificio **Retenanstalt** en Zúrich (1933) consta sobre todo de un edificio unitario, pero es interesante el modo como Le Corbusier aumentó ligeramente este volumen. Un gran bloque ligeramente rómbico se une mediante elementos de conexión a dos torres algo más bajas, de planta romboidal para responder a la forma urbana, que contienen viviendas pareadas en dúplex, y que todavía muestran plásticamente un elemento menor, el de la escalera común. Es cierto que el sometimiento al rombo por parte de las viviendas se produce mediante el método de la división de esta figura, pues no podía ser de otro modo, mostrando la combinación de métodos y conceptos como algo propio de la mejor arquitectura del maestro suizo, y que acaso podría tenerse por una de las pruebas de calidad en cualquiera que fuere el ejemplo.

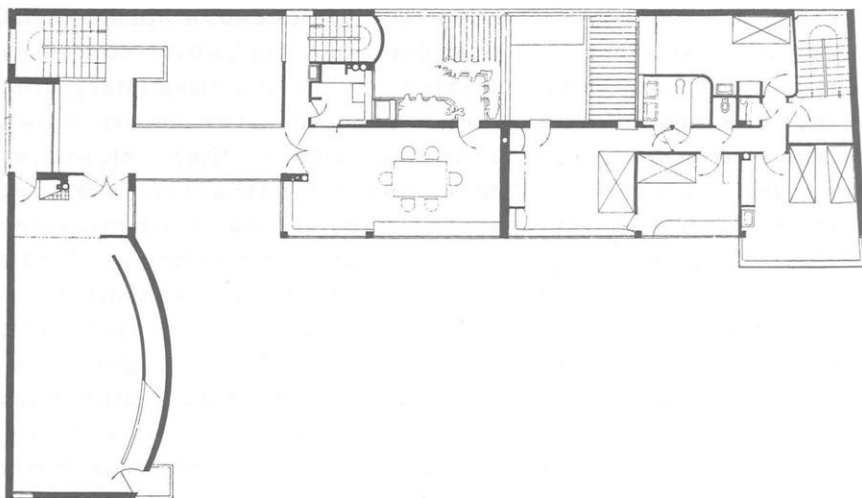


Concurso del Palacio de los Soviets, Moscú, 1931.
Planta primera del edificio Retenanstal, Zúrich, 1933.

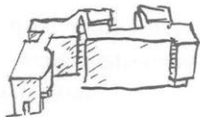
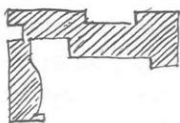
Dentro de lo doméstico, cabría insistir en las **casas La Roche-Jeanneret** (1923) aunque sólo sea porque su esquema fue el que utilizó Le Corbusier como ejemplo para el primero de sus cuatro métodos de composición. En las plantas primera y segunda el programa se ha dispuesto mediante piezas independientes que se superponen para constituir una figura y un volumen variado y volumétrico, si bien ya en ellas la composición no es completamente pura, como, por otra parte, es del todo lógico. Por ejemplo, en una de las partes –la de la casa más pequeña, en el sector derecho– se emplea el sistema de la división interior de una figura dada; y en ambas plantas, como es natural, dicha división es distinta. Por otro lado, en la planta baja también está presente el ya bien conocido método de la superposición de estratos independientes que permite la planta libre.

Sea como fuere, todos estos recursos han permitido que Le Corbusier desarrollase su especial sentido del espacio, de la forma en general y de su propia estética, pues, con respecto a estos criterios, en las casas La Roche-Jeanneret hay de todo: espacios de doble altura muy logrados, rampa interior, *pilotis*, *fenêtres en longueur*, planta libre, estética purista... Todo ello, maduro y desarrollado; esto es, sin que el método de la composición por partes –considerado *demasiado fácil*, y, así, algo banal, por el propio autor– parezca enturbiar la riqueza y la madurez moderna de la casa. No obstante, sabemos que Le Corbusier no estaba del todo contento con el método, y que deberá esperar hasta los proyectos de la Villa en Garches –con el sistema de volumen compacto, *muy difícil* para el autor– y la Villa Savoie –con el sistema de volumen compacto pero con elementos abiertos, *muy generoso* para el autor– para lograr cotas más altas y completas en todos los sentidos. De hecho, es en estos otros ejemplos cuando podremos hablar de verdaderas obras maestras en arquitectura doméstica.

En la escala intermedia entre lo urbanístico y la arquitectura, probablemente la composición por partes fuera casi inevitable para Le Corbusier. Es el caso, por ejemplo, del hermosísimo proyecto para la **Ciudad Universitaria de Brasil en Río de Janeiro** (1936) donde la ciudad se compone como *juego sabio* entre piezas independientes. Cabe destacar la Facultad de Medicina (rotulada con la letra M), donde el elegantísimo y delgado bloque, un perfecto rectángulo suspendido en el aire por los pilotes, parece obligar con su magnetismo a que los demás bloques se orienten también hacia el centro del núcleo, mientras otro elemento, un gran bloque transversal, une a los pequeños, de su misma altura, y atraviesa el grande, que tiene también debajo, como si estuvieran apresados por él, dos volúmenes bajos y de planta cuadrada. La plasticidad implícita en Le Corbusier alcanzó aquí una simplicidad muy elegante y atractiva.



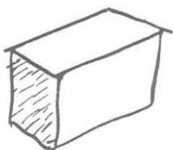
1



entra la complicité
programada

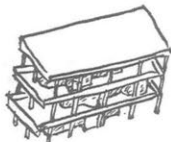
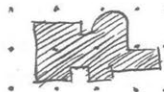
genre plutôt facile,
intéressant
mouvement
On peut tout dire, le
discipliner, plus classique
et hiérarchique

2



très difficile
(satisfait de l'aspect)

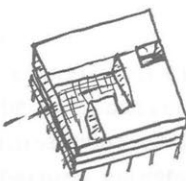
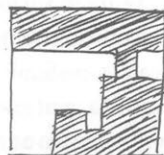
3



compréhension
cubique
(planisme pur)

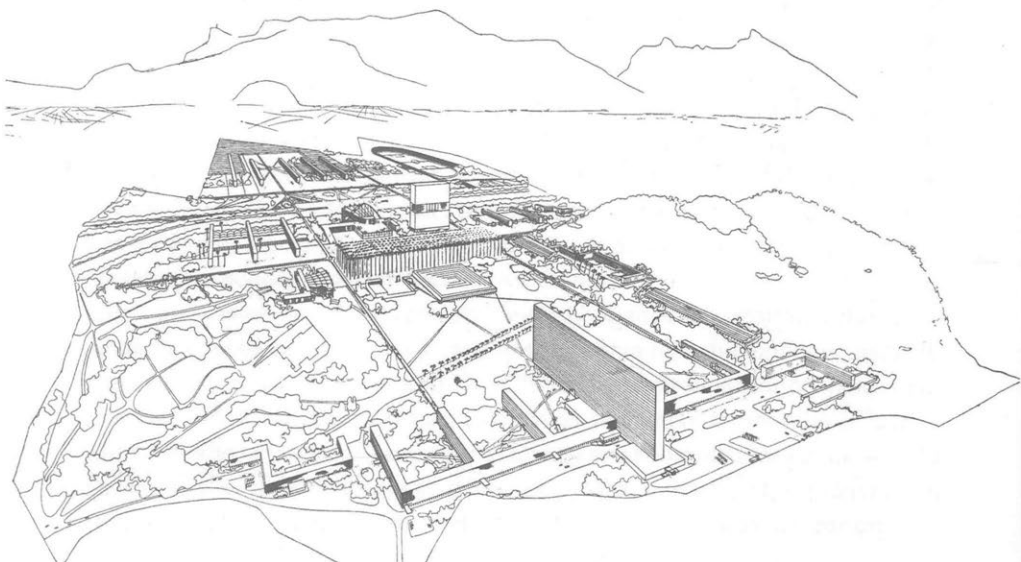
très facile,
matériau
combinable

4



très intéressant
on découvre à l'extérieur
une volonté architecturale
ou satisfait à l'intérieur
à travers les besoins fonctionnels
(circulation, confort, etc.)
circulation.

Planta primera de las casas La Roche-Jeanneret, París, 1923.
Las cuatro composiciones.



Ciudad Universitaria, Río de Janeiro, 1936.

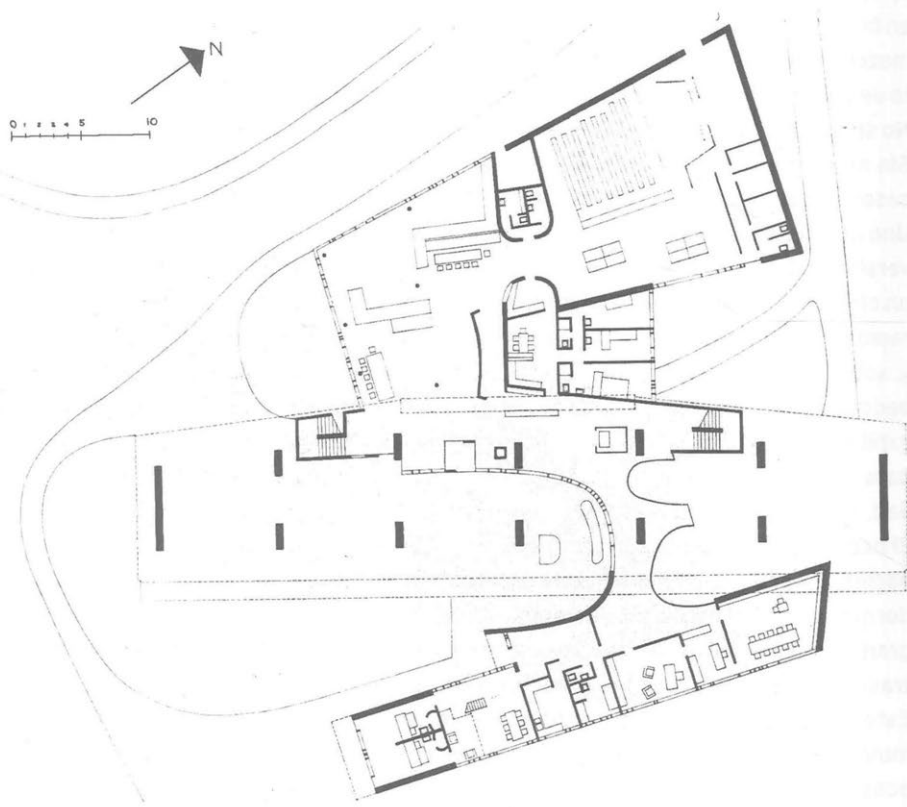
MÁS ALLÁ DE LA EDAD DE LA VANGUARDIA

En las siguientes etapas de la obra del maestro suizo, la composición por partes no tuvo tanta importancia, si bien la condición analítica de su trabajo hizo que reapareciera con alguna frecuencia, aunque fuera sólo parcialmente. Podría pensarse que Le Corbusier, heredero como tantos del academicismo *beaux arts*, se apoyó al principio en su método, modernizándolo primero, pero abandonándolo en buena medida después, cuando él mismo fue inventando métodos alternativos mezclados con este. No debe extrañarnos, pues ya conocemos bien su pensamiento de que el sistema era *demasiado fácil*, aunque esta opinión suya fuera posterior. No se trataba de un arquitecto que amara precisamente lo inmediato.

Sin embargo, resulta de interés realizar algunas observaciones acerca de los casos en que el método aparece, aunque sea en un modo parcial.

Uno de ellos es la **Casa del Brasil** (con Lucio Costa, 1957-1959) en la Ciudad Universitaria de París. El atractivo bloque de los dormitorios es, al mismo tiempo, un elemento derivado del Pabellón Suizo, por un lado, y por otro, puede considerarse también como una variante de las Unités d'Habitation, en pequeño tamaño, y, sobre todo, en cuanto a su aspecto. La relación de este pabellón –paralelepípedo y algo vertical– con el de servicios –horizontal– es muy curiosa, pues ambos exhiben su independencia extrema, al mismo tiempo que muestran su pacto para coexistir formando una conexión alambicada y llamativa, más que una unidad, pues esta sólo se refleja en algunos rasgos estilísticos y en los materiales. El pabellón de servicios, de forma irregular y oblicua, y a su vez compuesto por partes, parece deslizarse a través de la planta baja sobre *pilotis* del bloque de dormitorios, sobresaliendo por ambos lados, y diferenciando así tanto su programa como su forma. Una de sus partes se adapta al trazado de la planta de la trasera del bloque, y contiene el acceso y las circulaciones verticales.

Este modo de actuar, la unión de dos elementos únicos de naturaleza formal muy distinta, opuesta, en realidad, recuerda el concepto empleado en algunas ocasiones por Alvar Aalto, como ya se había visto. Mezclar dos concepciones arquitectónicas distintas formando un solo edificio también fue cosa de Le Corbusier, y no sólo del maestro finlandés, que tan a menudo lo empleó. En Le Corbusier, la oposición parece responder, sobre todo, a motivos prácticos para resolver el programa, y se deriva de ellos una solución extremadamente plástica hasta llegar al dramatismo. Se diría que en este caso hay algo *ilusorio*, rozando la figura literaria de la *prosopopeya* o personificación: uno de los *individuos* –el bloque–, mira al frente como una esfinge erguida de cien ojos, o como un soldado en posición de firmes, mientras un extraño y sinuoso animal se mete



Le Corbusier y Lucio Costa. Planta de la Casa del Brasil en la Ciudad Universitaria de París.
1957-1959.



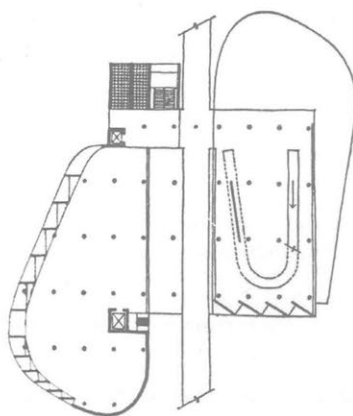
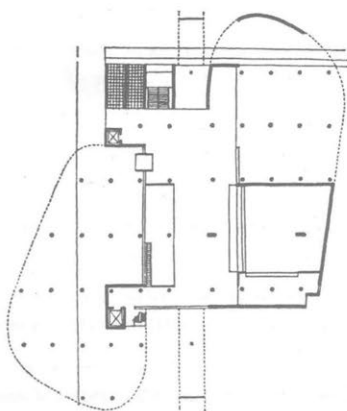
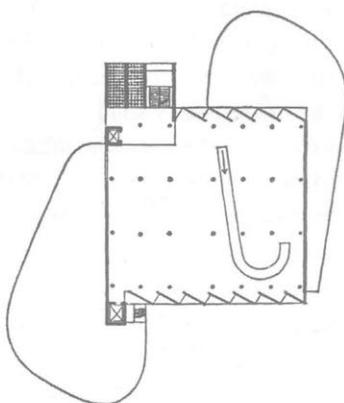
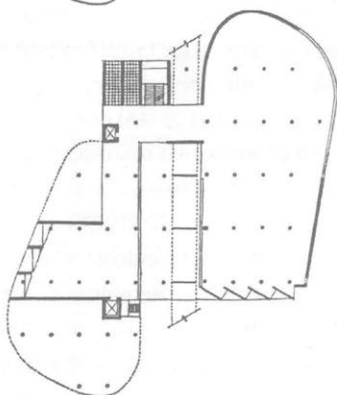
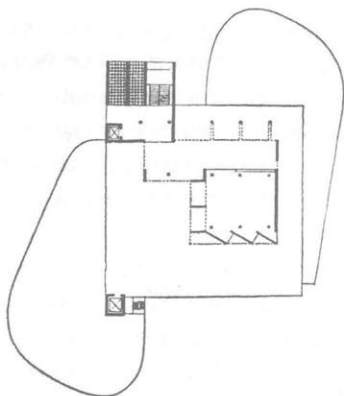
Casa del Brasil en la Ciudad Universitaria de París.

por entre sus múltiples piernas. Matices surrealistas aparecen así en esta producción lecorbusieriana, como otras veces se ha observado,³ sin que se pueda estar muy seguro de que tales cosas hayan pasado por la mente del autor.

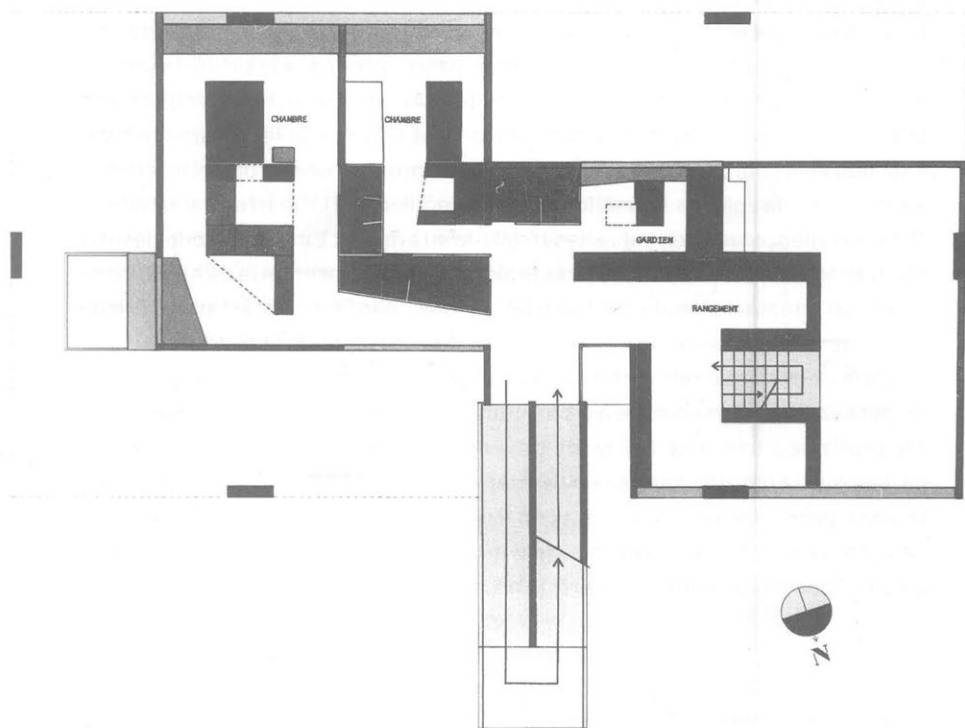
Las planimetrías del **Visual Arts Center** de la Universidad de Harvard en Cambridge (Massachusetts, EE UU, 1961-1964), son extremadamente curiosas, pues muestran la composición por partes también en altura. La planta baja se desarrolla libremente bajo los pilotes, según el concepto de la superposición de estratos de modo autónomo; la primera tiene ya tres partes, una dedicada a las circulaciones, en posición central, y dos con salas y de distinta forma. En el siguiente, la forma oblonga de la sala de abajo se ha trasladado a la del otro lado, y aquella se ha convertido a su vez en rectangular; en el próximo piso este rectángulo ha generado un cuadrado que se sitúa así de modo central, y, finalmente, el volumen se reduce de tamaño en el último nivel. En este caso, la utilización de la autonomía de los diferentes estratos se ha enlazado con la composición por partes de manera muy sólida, como hemos visto, y estas ideas, conducidas de modo extraordinariamente analítico, consiguen un atractivo resultado plástico, objetivo muy directamente buscado y también directamente relacionado en este caso con el carácter propio del centro.

Ha de observarse al respecto que Le Corbusier siguió proyectando en su madurez con fidelidad a la importancia fundamental de las plantas, como queda meridiana-mente claro en este edificio: si se mira la sección que él mismo realizó no observaremos otra particularidad que las rampas. Resulta curioso que esta fidelidad a la planimetría como instrumento principal de proyecto procediera en realidad del academicismo, aunque no pueda considerarse en este caso un residuo de aquel sistema, pues Le Corbusier lo había trascendido por completo, y puede decirse que con mucha rapidez. Así, se alejó, tanto en el tiempo como en el sentido real del método, de aquellos primeros momentos en los que algunos casos como el proyecto para Ginebra o para el Centrosoyus podían considerarse todavía herederos parciales del *beaux arts*. No obstante, lo cierto es que esta ligadura a las plantas, al operar por medio de la independencia entre ambas (un descubrimiento propio de Le Corbusier) era capaz de provocar la más rica y variada volumetría sin intervención de la sección, tal y como queda claro en el edificio de Boston.

El interesante **Pabellón del Centro Le Corbusier en Zúrich** (*Maison de l'Homme*, 1963-1967) sería también un ejercicio de composición por partes. Así parece indicarlo su planta, compuesta por dos figuras cuadradas que se unen mediante un elemento menor, prolongado en la rampa, y que luego se ocupan y dividen de forma diversa. No obstante, los elementos se producen esta vez también de otro



Plantas desde acceso a cubierta del Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts, 1961-1964.



Planta alta del Pabellón del Centro Le Corbusier. Zúrich, 1963-1967.

modo, pues también podrían ser considerados como elementos los dos módulos de cubierta que, sobre tres soportes alargados, alojan los volúmenes generados por la planta como si ambos sistemas fueran autónomos. Estos volúmenes se diferencian en su tratamiento externo, así como lo hacen también los dos patios o cubiertas cuyas formas son invertidas entre sí. El objeto obtenido de este modo es muy original, y da la medida de la fertilidad de Le Corbusier en su última etapa.

La carrera de Le Corbusier parece situar a la composición por partes como un sistema de carácter histórico. Lo utilizó primero como un método heredado de la academia, que aceptó aunque llegara a transformarlo, y que le sirvió de soporte para desarrollar y madurar un nuevo lenguaje. Aunque, en este aspecto, podríamos decir que seguía siendo académico, al modo en que Julien Guadet lo había indicado en su libro:⁴ la composición por elementos era un método planimétrico y sobre él debía aplicarse el estilo concreto atendiendo a la *libertad del artista*.

Posteriormente, una vez había desarrollado su arquitectura, el método desapareció en lo que de sistemático había tenido, y sólo se presentaría de nuevo como un recurso tan ocasional como parcial. Esto es, perdió su carácter histórico y pasó a ser considerado como uno de los muchos recursos de la disciplina.

¿Podría decirse que ello significaba una cuestión general para la arquitectura moderna? Probablemente sea así, pues, aunque pudiéramos encontrar en el primer racionalismo otros muchos casos de empleo sistemático, también heredado, parece que el método perdió con rapidez el carácter universal que un día había tenido y pasó a ser un sistema ocasional y parcial, como otro recurso cualquiera. Los otros capítulos paralelos a este y dedicados a investigar la supervivencia del método en la arquitectura del siglo xx así lo demuestran.

¹ Véase CAPITEL, ANTÓN, "La ordenación en torno a patios en la arquitectura moderna", en *La arquitectura del patio*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

² Véase CAPITEL, ANTÓN, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna. Un ensayo sobre la inspiración*. Tanais ediciones, Madrid, 2004. La prosopopeya o personificación es una figura de lenguaje que consiste en atribuir cualidades animadas a lo inanimado, o bien cualidades humanas a las cosas y animales. Quien esto escribe defiende que en arquitectura se da la prosopopeya cuando a los edificios, de una u otra manera, se les otorga o adquieren características que les atribuyen la condición de personajes; o bien, y de un modo más general, cuando a las formas abstractas se les concede un estatuto de *figuras* con un significado concreto. Con respecto a Le Corbusier, puede consultarse el siguiente capítulo del libro citado: "En las ilusiones también se vive. Inspiración ilusoria en la arquitectura corbusieriana".

³ Véase, al respecto, Capitel, Antón: "Prosopopeyas arquitectónicas y otras ilusiones" en *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna. Un ensayo sobre la inspiración*, ob. cit.

⁴ Véase GUADET, JULIEN, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, Librairie de la Construction Moderne, París, 1902.

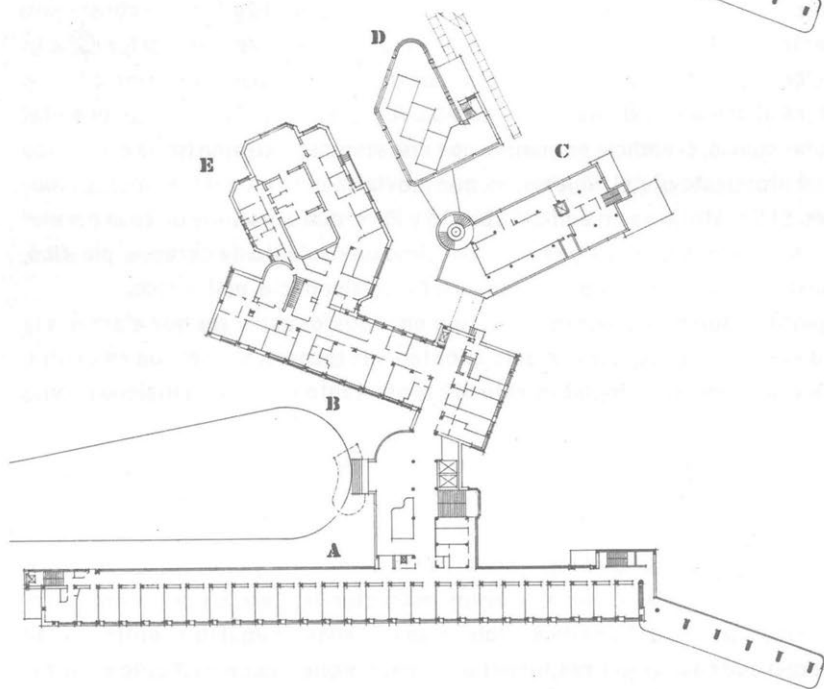
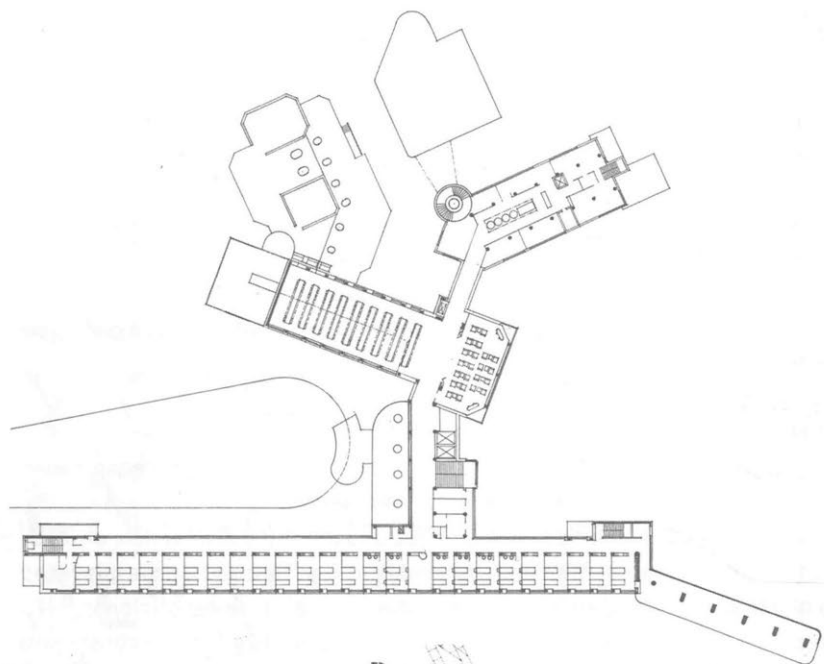
LA UNIÓN DE PARTES DIVERSAS COMO MÉTODO Y COMO PRINCIPIO EN LA OBRA DE ALVAR AALTO

Alvar Aalto —que trabajaba en permanente colaboración con su mujer, Aino—¹ no produjo ninguna obra significativa respecto al sistema que estudiamos en el período primitivo de su carrera, ya que practicaba el llamado *clasicismo nórdico*. Se caracterizaba, con frecuencia, por organizaciones en torno a un patio o por la utilización de la forma arquitectónica compacta, según el uso del edificio. Curiosamente, hemos de esperar hasta la desaparición de lo que se podría llamar el período académico para encontrar el Sanatorio de Paimio, su primer proyecto moderno significativo, y con él, la *composición por elementos o partes* de un modo pleno.

LA COMPOSICIÓN POR PARTES, MODERNA E IMPURA

En efecto, el **Sanatorio de Paimio** (1928-1933) es un conjunto de piezas, todas ellas distintas, para las que se ha buscado un acuerdo de conjunto. No obstante, se diría que, una vez eliminado cualquier residuo del ritual académico, el sanatorio es un edificio limpio y nítidamente moderno, una sensación de la que no es ajeno el uso del sistema, en el que se han evitado tanto las repeticiones y los esquematismos como los ejes o las simetrías. Las seis piezas de que consta son diferentes, y el conjunto que forman ha respondido a las orientaciones, a la situación exenta en el lugar y a algunas cuestiones de espacio exterior, como la apertura abocinada del terreno de acceso. Además, tratándose de un hospital antituberculoso, el edificio se planteó con una atención extrema hacia el cuidado general propuesto por el *higienismo*, que movía en gran medida las mentes modernas. El Sanatorio es un edificio abierto y libre, que prescinde de todo paralelismo entre sus pabellones y se concibe como un conjunto de carácter plástico, paisajístico y, en buena medida y como Le Corbusier decía, pintoresco.

Este pintoresquismo es extremo al actuar en todos los aspectos que afectan a la variedad de las piezas, pues no sólo adoptan una disposición oblicua en planta, sino que su forma es completamente diferente, tanto en sus dimensiones como en la composición externa y en el papel que juegan los elementos resistentes. Por ejemplo, la imagen del espacio de acceso es el encuentro entre tres elementos volumétricos distintos en forma y composición. Sin embargo, contrarrestando esta intensa variedad, se han establecido dos mecanismos de unidad complementarios y de carácter estilístico: la geometría y el vocabulario racionalista (huecos, barandillas, elementos estructurales, etc.), por un lado, y el color blanco, por otro. Trata de establecerse con ellos un equilibrio entre unidad y variedad que casi parece responder a los ideales que frecuentemente ensalzaban los tratadistas clásicos.



Plantas de acceso y tipo del Sanatorio de Paimio, 1928-1933.



Sanatorio de Paimio.

Es necesario completar lo dicho con el intenso carácter funcionalista que suponía el planteamiento del edificio, y que no es otra cosa que el origen mismo de la citada variedad. La planta tipo nos muestra el diseño ad hoc de las piezas, todas ellas con los detalles y el mobiliario que así lo explican: el pabellón lineal de los dormitorios, la terraza helioterápica, los elementos de circulación, los pabellones específicos, etc. Si observamos la diferencia entre las plantas, podemos comprobar que en determinadas partes se ha aplicado el principio de superposición de estratos que advertíamos en las obras de Le Corbusier. De igual modo, uniendo varias piezas de la composición se utilizó el sistema contrario de la división u ocupación de una figura dada en el área resultante que se obtenía de ellas. El método, pues, es algo mixto, si bien domina con claridad el de la composición por partes, sobre todo porque responde a la escala más amplia, aunque de una forma tan novedosa que se diría que fue inventado en este proyecto.

La **Biblioteca de Viipuri** (1930-1935) es también un edificio por partes que, en este caso, adopta una composición aparentemente muy sencilla. Las partes principales son sólo dos: la que aloja la sala de lectura y el largo pabellón que contiene las oficinas, aunque podrían reconocerse otras dos piezas muy pequeñas en ambos accesos. También está presente una voluntad funcionalista muy nítida: se diseñan aquellas piezas que se adaptan a los usos y luego se unen en un conjunto, unificado tan sólo por el color y por los rasgos figurativos. Tal como se hizo en la obra de Paimio.

Sin embargo, esto se aprecia tan sólo si observamos la planta principal, que es la más alta, donde ambas piezas se definen con extrema claridad. Si examinamos la intermedia, o de acceso, vemos que en ella ambas piezas se han fragmentado para hacer sitio a los espacios de entrada y a algunas partes de servicios. Y si observamos la planta sótano, encontraremos que las áreas que constituyen las dos piezas principales se han unido en una sola, considerada como un recinto único, que, a su vez, se subdivide libremente para disponer la biblioteca infantil –única pieza de forma intencionada–, el depósito de libros y los locales de instalaciones, que se adecuan sin problemas al espacio que la situación de la primera deja como restante o disponible.

El método, que es mixto, se presenta, pues, con cierta claridad: el diseño ha favorecido lo principal, la sala de lectura –que se sitúa elevada para acceder a ella desde abajo y por el centro, y para tener libertad tanto en la forma del suelo como en la del techo– y el pabellón de oficinas –cuyo programa exigía una forma lineal y de longitud medida–. Debajo, la sala de actos es más corta que la hilera de despachos para permitir acomodar la entrada y los servicios. Y, más

abajo todavía, los usos son suficientemente secundarios para que acepten la forma que se desee. En esta planta, tan sólo la biblioteca infantil adquiere una forma propia y completa, y queda como un elemento individual y perfecto, encerrado dentro del gran recinto irregular compuesto por la unión de las dos figuras principales.

La composición por partes se ha combinado, pues, con la idea de la independencia entre los estratos superpuestos y con el método contrario de la división de la figura; esto es, los mismos recursos, aunque en otra forma, que habíamos visto en Paimio. Quizá tan sólo esta habilidosa combinación de instrumentos formales podía conseguir un edificio tan cualificado y certeramente dispuesto como la Biblioteca de Viipuri, un verdadero arquetipo de biblioteca moderna.

MÉTODOS MIXTOS

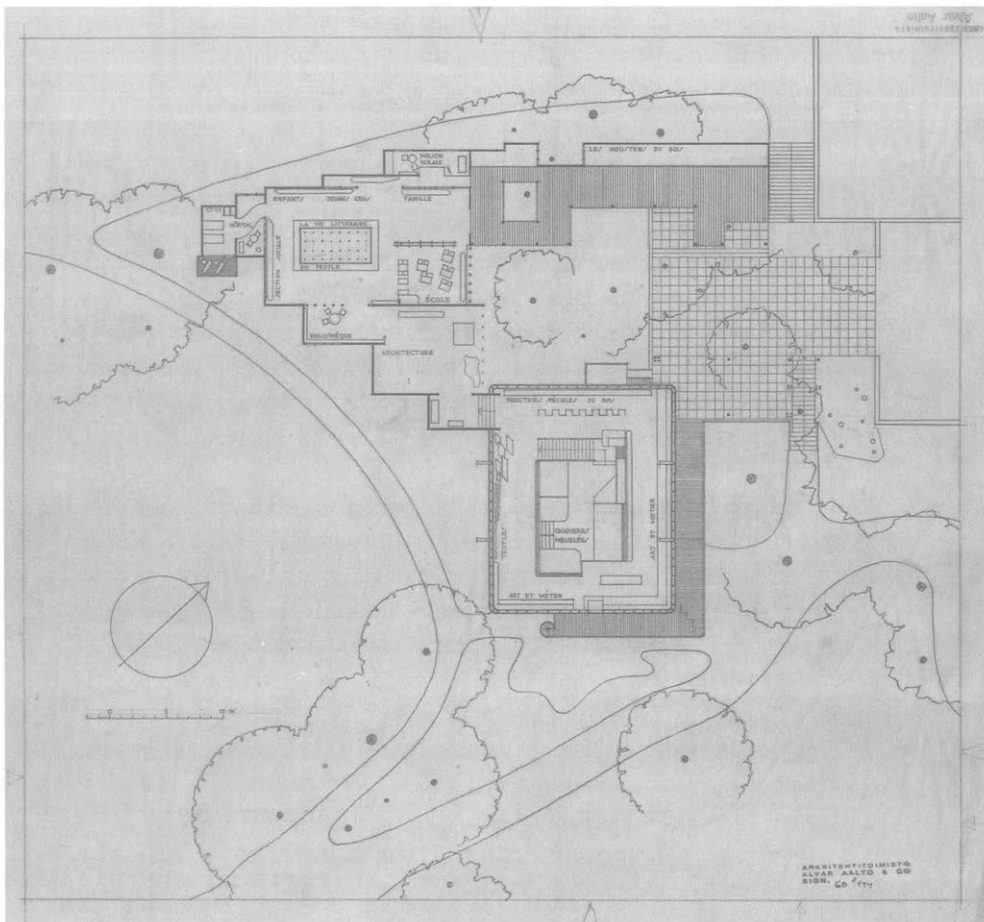
El método empleado para proyectar el **Pabellón de Finlandia de la exposición de París de 1937** fue todavía más mezclado. En él, la configuración principal es ya mixta: tres partes distintas se unen para disponer un edificio en torno a un patio, uno de cuyos lados es abierto. Hay que remarcar que estos mismos recursos son los que se utilizaron en Villa Mairea, donde también distintas piezas independientes y yuxtapuestas forman un patio abierto. En ninguno de los dos casos se emplearon crujías continuas en torno a un patio, como proponía el sistema tradicional,² sino que este se consiguió mediante la composición de elementos. O dicho de otra manera: la ley o idea complementaria que las partes necesitan para constituir una unidad fue en este caso el sistema claustral.

No obstante, cada uno de estos elementos o partes tienen su propia ley de formación. El más sencillo se parece al sistema tradicional, pues es una especie de crujía que acaba en una pequeña pieza en torno a otro patio mucho más pequeño. Otro surge de una figura en planta muy alambicada, pues se configura de forma complicada y en diente de sierra al exterior, como si procediera de la unión de varias piezas, aunque no sea así, y cuyo perímetro se aceptara luego para dividir las interiormente. El tercero y principal es un volumen único, aunque no del todo puro —en absoluto lo que acostumbramos a entender como *pureza formal* en las obras de Aalto—, y cuyo sistema es la forma compacta con un espacio interior único. Este volumen, que protagoniza el pabellón, hace las veces de *templo* —diríamos, o de elemento singular, si se prefiere nombrarlo así— en este conjunto que responde, en principio, al tipo claustral.

Parece que los Aalto, observadores de toda arquitectura, y muy concretamente de la tradicional, hubieran trasladado aquí el modelo de los pequeños conventos,



Interior de la Biblioteca de Viipuri.



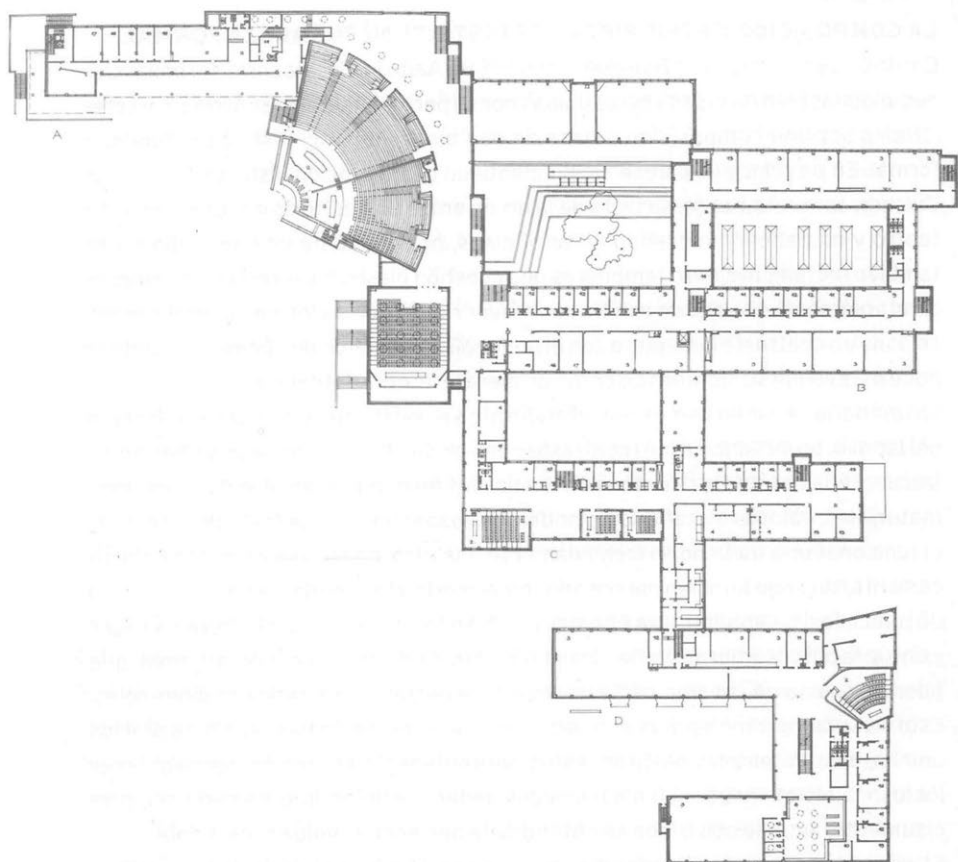
Planta del Pabellón de Finlandia de la exposición de París, 1937.

donde el tratamiento singular de la pieza principal, tanto en altura como en forma, caracteriza todo el conjunto. Todo ello –como sucede también con la disposición–, de un modo absolutamente independiente del figurativismo de los conventos, ya que está realizado de una forma completamente moderna y al estilo del matrimonio finlandés. Es necesario recordar, no obstante, que esta independencia entre disposición y figuración había sido un descubrimiento académico, que estaba ligado precisamente a la composición por partes.

Cuando se realizó el proyecto de la **Universidad politécnica de Otaniemi** (1961-1964), la primera mujer de Alvar Aalto, Aino, ya había fallecido, y trabajaba ya con su segunda esposa, Elisa.³

En este conjunto fue donde destacó más propiamente la concepción de una pieza como elemento protagonista y donde la analogía con un conjunto religioso antiguo se hizo así más fuerte y evidente. El volumen formado por las dos aulas magnas –concebido de un modo muy singular al plantearlo como una suerte de anfiteatro clásico cubierto y al construir para él un sector cilíndrico cerrado por un sector cónico invertido– se convierte en un sustituto del templo, y concuerda con su significado, pues, en una Universidad, el edificio simbólico, casi *sagrado*, es el Aula Magna, lugar principal de la sabiduría, de las lecciones ex cátedra. Así, esta se concibe como una forma diferente, singular, la más alta y la única que puede, como las iglesias de los conventos, monumentalizar todo el conjunto. El resto se desarrolla en una arquitectura diferente, racional y repetida, enlazada formalmente con la principal sólo a través del empleo de los mismos materiales.

El trazado del conjunto, que es extensivo y en horizontal al estar enclavado sobre un lugar prácticamente plano, responde al sistema de composición por elementos o partes, aunque con una cierta ambigüedad, porque se mezcla en alguna medida con el sistema antiguo, o de composición claustral. Elementos lineales que alojan aulas, despachos y servicios se repiten en las dos direcciones del plano formando a veces patios cerrados o abiertos; podríamos considerar que estos patios son auxiliares o de luces, independientemente del gran tamaño que tienen o de la belleza que sin duda presentan, pues las aulas y locales se apoyan directamente en sus fachadas y las circulaciones no son *claustrales* –por galerías inmediatas al patio– sino internas y centrales al pabellón. Parece como si Aalto, al enfrentarse a un desarrollo horizontal, dilatado y libre, hubiera decidido someterlo a esta ambigüedad de métodos para alcanzar una ordenación que, conservando la libertad y la apertura de la composición por partes, tuviera también las cualidades ordenadoras, conceptuales y espaciales de la composición claustral.



Planta de la Universidad Politécnica de Otaniemi, 1961-1964.

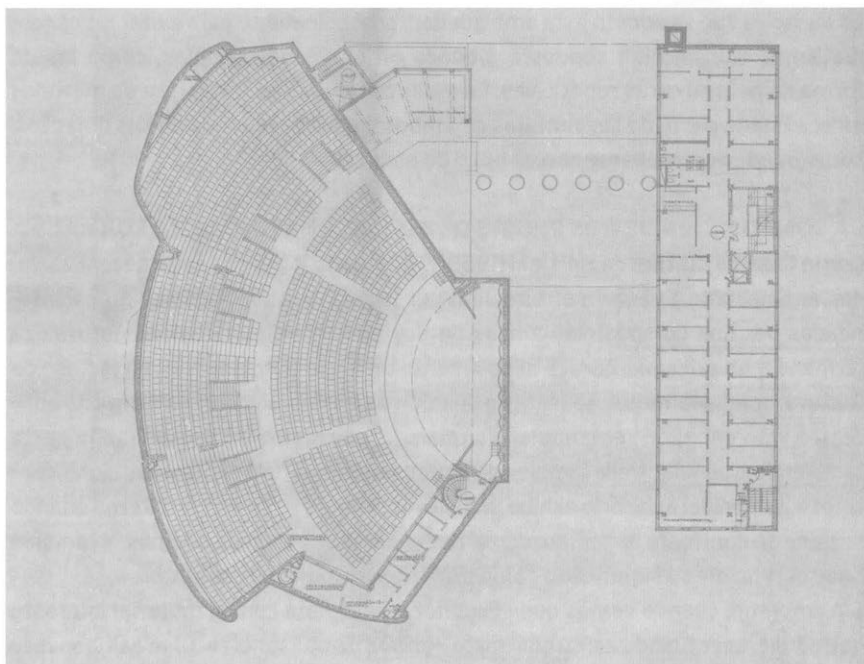
Lo cierto es que se adoptó esta ambigüedad, probablemente para evitar los esquematismos que habrían supuesto algunas ordenaciones simples, como las de forma de *peine* u otras repetitivas. La malla obtenida con la mixtura de métodos ofrece buena parte de las ventajas de ambos y elimina muchos de sus defectos, como puede comprobarse con un poco de análisis.

LA COMPOSICIÓN DE DOS PIEZAS DE DISTINTA NATURALEZA FORMAL

Con la **Casa de Cultura de Helsinki** (1955-1958), Aalto inició una serie de realizaciones, algunas bien diversas y otras unidas por su pertenencia al mismo tipo, caracterizadas por una composición a base de dos piezas de muy distinta naturaleza formal. En un principio, parece simplemente un gesto funcionalista: en la Casa de Cultura, concretamente, se trata de la unión entre un auditorio en forma de anfiteatro y un pabellón rectangular de oficinas, por medio de una pequeña parte también rectangular. Pero también es una cuestión plástica, expresiva y significativa: el volumen del auditorio exhibe una mayor riqueza de su forma externa cuando se pone en contraste inmediato con el racionalista pabellón de oficinas. Y también hace ostensible su significado como primera jerarquía del conjunto.

Sin embargo, cuando vemos que el auditorio se reviste con un material diferente del ladrillo, acentuando así su contraste —en vez de utilizar el recurso aaltiano más frecuente, la unidad entre formas diversificadas mediante el empleo de los mismos materiales, colores o acabados—, podemos sospechar que se trata de algo más: el funcionalismo aaltiano, extremadamente analítico, no sólo se aprovecha plásticamente, sino que también parece adoptar el matiz, más hondo, de una declaración de principios. La arquitectura —parece decir Aalto con la Casa de Cultura— a veces exige y facilita la utilización de piezas o partes de diversa naturaleza formal, que pueden y hasta deben emplearse y unirse a despecho de sus radicales diferencias. Esto sería tanto como decir que, en arquitectura, y con cierta frecuencia, es preciso unir formas diferentes, y hasta opuestas, para obtener la perfección, o para obtener incluso la simple adecuación a las necesidades. La unión *impura* sería así, precisamente, aquella con la que se obtendría la perfección, valga la paradoja.

El alegato en torno a la *impureza* como una característica propia de la arquitectura, a su condición de arte *mestizo*, resulta tan atractivo y lúcido como contestatario con respecto al pensamiento “ortodoxo” de la modernidad, y con ello facilita el avance de una disciplina contemporánea que no ha advertido del todo la deuda que tenían algunas de las ideas popularizadas por Venturi con Aalto. Puede decirse que esta cuestión, aunque estuviera basada o inspirada en el método académico de la composición por partes, fue precisamente la medida de la capacidad



Planta y dos vistas de la Casa de Cultura de Helsinki, 1955-1958.



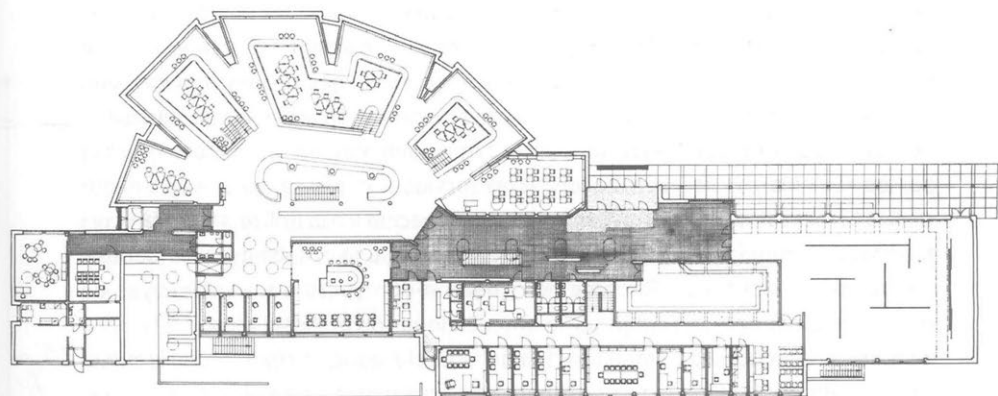
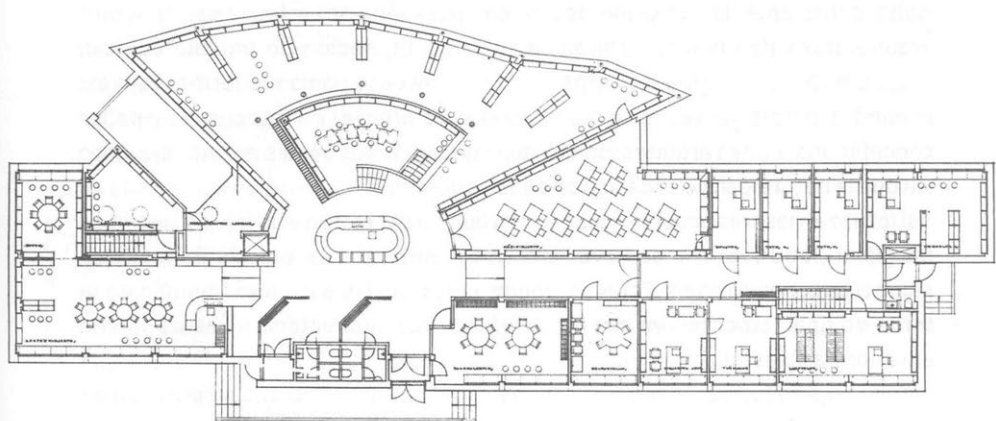
de Aalto para transformarlo por completo y basarse en la tradición para crear nuevos métodos y realizaciones; nuevos contenidos, incluso. Este aspecto le une con Le Corbusier y le sitúa en el altísimo lugar que merece.

Aalto, consciente de que el método de composición por partes le permitía unir arquitecturas de distinta naturaleza en la configuración de un solo edificio, decidió hacerlo de forma más drástica cuando el caso podía requerirlo. Esto es, eliminó la simple yuxtaposición de piezas para proceder a integrarlas y poder concebir una unidad arquitectónica capaz de fundir sus partes en una sola, pero sin que la naturaleza de cada una de ellas se perdiera.

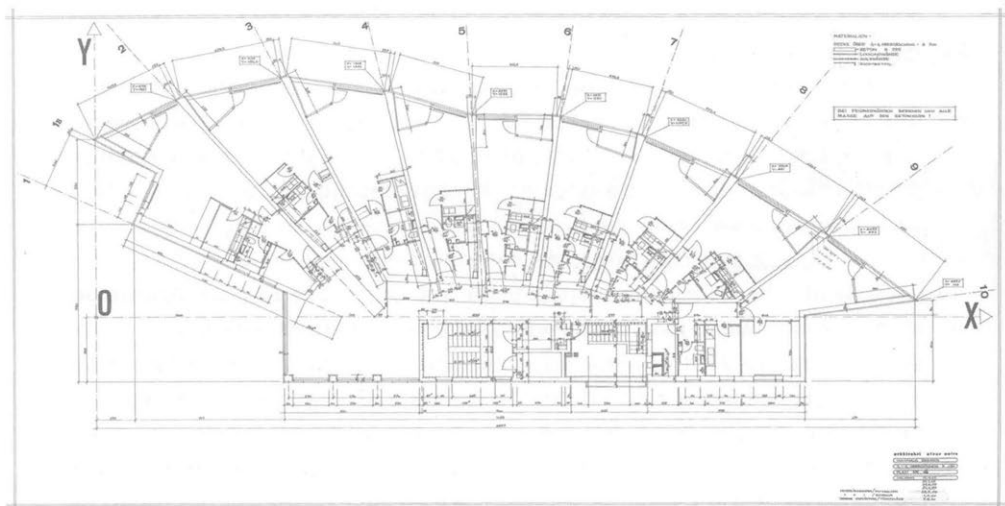
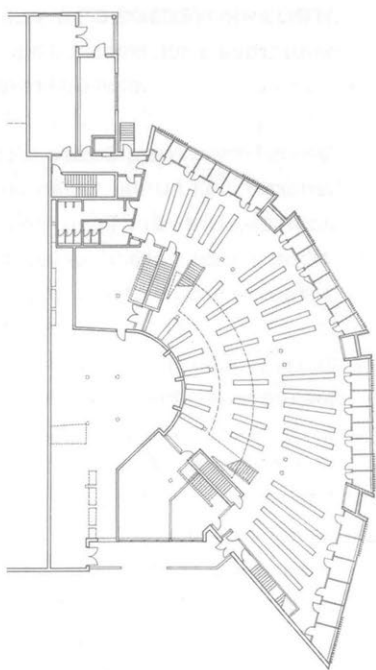
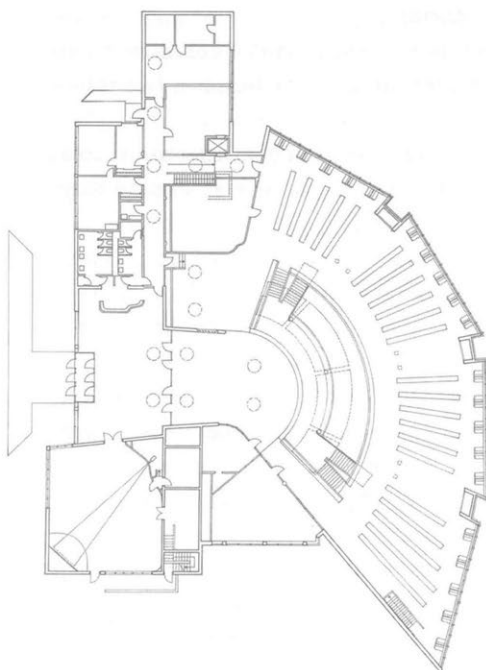
Así lo hizo en las tres pequeñas bibliotecas que respondieron a un mismo tipo, la de **Seinäjoki** (1963-1965), la de **Rovaniemi** (1963-1968) y la del **Colegio Benedictino Mount Angel** en Oregón, Estados Unidos (1965-1970), así como también en la **torre de apartamentos en Bremen** (1958-1962), proyectada y realizada con anterioridad a estas.

Las plantas de los cuatro edificios muestran que las partes, una disposición en abanico y otra ortogonal, se han reservado para sus funciones y significados propios. La parte rectangular es la de servicios, conveniente para la distribución en pequeños espacios, y la que tiene forma de abanico se reserva para la sala de lectura, elemento protagonista de las bibliotecas, o para la sucesión de apartamentos, en el caso de la torre. En las bibliotecas, la parte ortogonal y recta no sólo posee esta forma por adecuación funcional y facilidad de distribución, sino también porque con ella el edificio responde a la alineación urbana, a las necesidades formales del espacio exterior. Aalto, como buen moderno, tenía preferencia por los edificios exentos, pero aceptaba las servidumbres urbanas que se le impusieran. El método, por un lado, responde a la alineación y a la utilización de la libertad hacia el propio terreno, y por el otro, constituye una prueba de su evidente e inteligente compromiso. Recordemos que en el proyecto del Centrosoyus de Moscú Le Corbusier hacía algo semejante, aunque con otros medios.

Ya hemos apuntado que ambas partes del edificio, aunque sean tan diferentes, están realmente integradas, sin que quepa trazar una línea divisoria que las diferencie con exactitud. En las bibliotecas de Seinäjoki y Rovaniemi, la forma principal invade incluso a la secundaria, para forzar una buena *soldadura*, la necesaria integración. Dicha integración, al realizarse con estas dos arquitecturas de naturaleza diversa, incluso contraria, muestran la intención deliberada de Aalto de trabajar con una arquitectura *mestiza*; de demostrar, en definitiva, que esta es la verdadera condición de la disciplina.



Plantas de las bibliotecas de Seinäjoki, 1963-1965, y de Rovaniemi, 1963-1968.



Plantas de la biblioteca del Colegio Benedictino Mount Angel, Oregón, 1965-1970,
y de la Torre de Apartamentos en Bremen, 1958-1962.

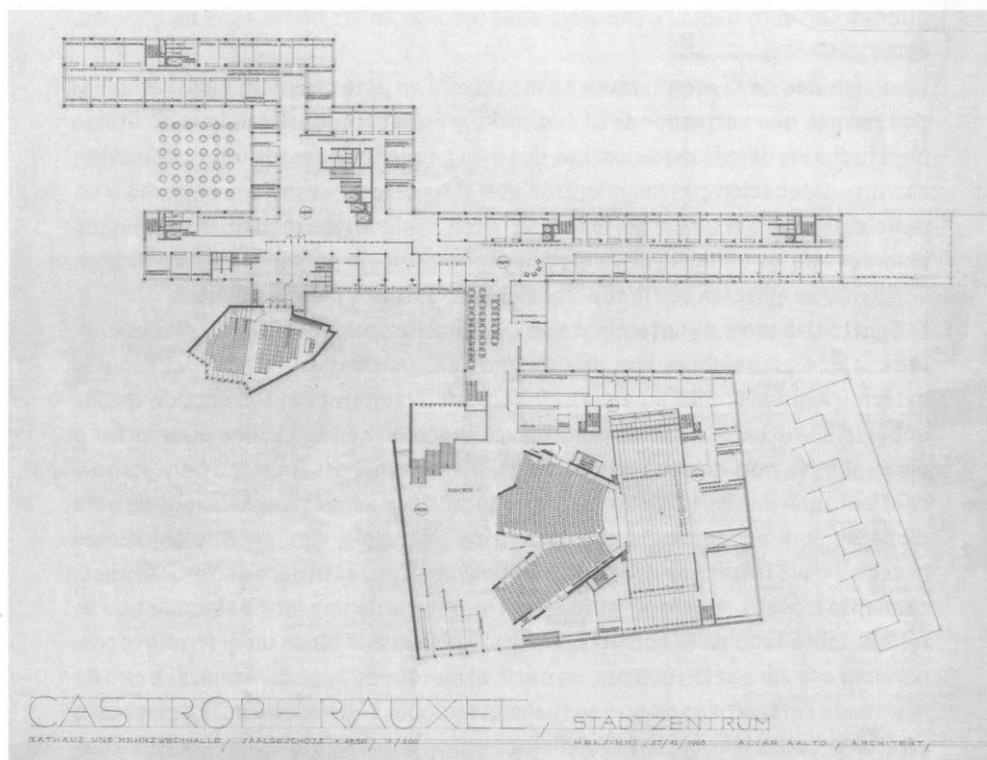
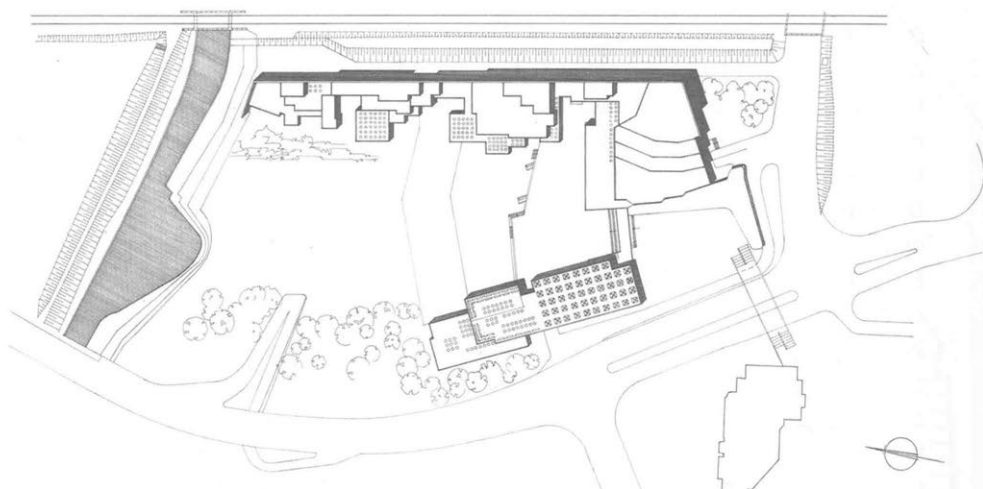
OTROS PROYECTOS DE DIVERSIDAD FORMAL

Aalto trabajó con frecuencia siguiendo este método y estas ideas, si bien bastantes de los ejemplos que responden a ellos no fueron realizados. Nos referimos al proyecto de **Centro Cultural para Leverkusen** (Alemania, 1962), al del Centro Urbano para Castrop-Rauxel (Alemania, 1965), al del **Departamento de Deportes de la Universidad de Jyväskylä** (1967-1970), y al **Hostal para estudiantes en Otaniemi** (1962-1966).

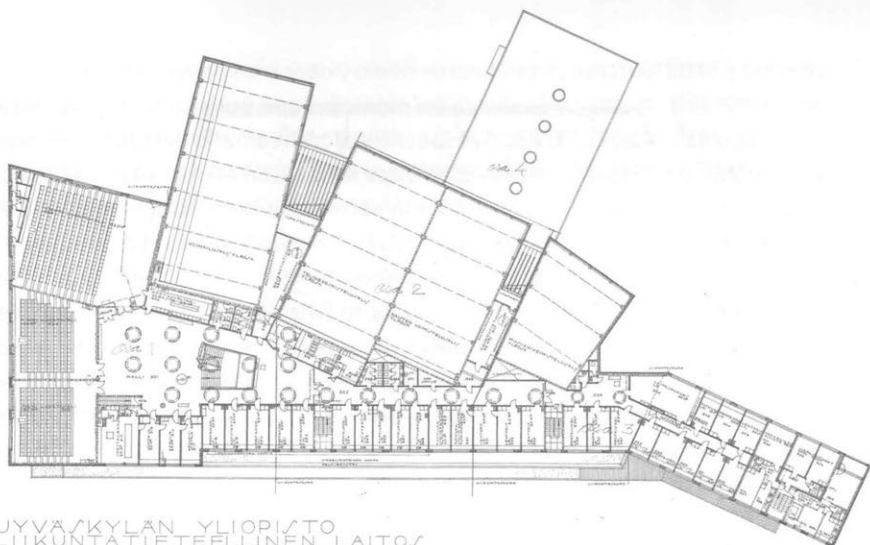
El **Centro Cultural para Leverkusen** es un conjunto de gran tamaño, por lo que la composición por partes no sería tal en realidad si consideráramos que cada una de ellas es un edificio, aunque todos ellos estén unidos por nexos formando un continuo. La característica más importante y atractiva radica en el hecho de que todos se apoyen en una larga y recta alineación previa, reforzada mediante la construcción de un gran muro, que todos los edificios han de aceptar como propio, para desarrollarse hacia el interior del terreno con extrema libertad y diferencia. Aalto había hecho suyo este recurso en las bibliotecas en abanico, como ya vimos.

La diversidad de la arquitectura se manifiesta en este proyecto en la complejidad formal, que corresponde al auditorio, y en la ortogonalidad, que se utiliza para todos los demás espacios. Los dos más pequeños de estos últimos cuentan con una ordenación similar, mientras que el tercero se desarrolla en torno a un patio cubierto. Sin embargo, los tres crecen hacia arriba mediante volúmenes diversos que los unifican, de modo que la composición por partes se produce en vertical, y se mezclan con la superposición de estratos independientes.

El **Centro Urbano y Ayuntamiento de Castrop-Rauxel** presenta una disposición urbana que juega ahora con mecanismos alternativos en relación al espacio externo. Ante el frente más corto y de posición lateral del terreno, de mayor importancia urbana, no se dispone un volumen edificado, sino una plataforma o plaza abierta más elevada que la calle y que origina, así, un muro bajo, largo y continuo, que da servicio a la solidez material de la alineación. A un lado de esta plaza, se abre el edificio administrativo del municipio, con un patio abierto de acceso y cuya trasera se escalona y se convierte en recta para permitir el aparcamiento trasero. Al otro, se abre el teatro, dotado de una forma singular que se refleja sobre todo en la cubierta, pero que ofrece a la plaza un gran muro, casi paralelo a la alineación oblicua, es decir, al murete de la plataforma. El muro de la fachada del teatro es ciego —en realidad es doble, el delantero está suspendido en el aire—, pues los accesos al edificio se abren en los laterales inmediatos a sus extremos. De este modo, teatro y plataforma se refuerzan mutuamente.



Planta de cubiertas del Centro Cultural para Leverkusen, Alemania, 1962, y del Centro Urbano de Castrop-Rauxel, Alemania, 1965.

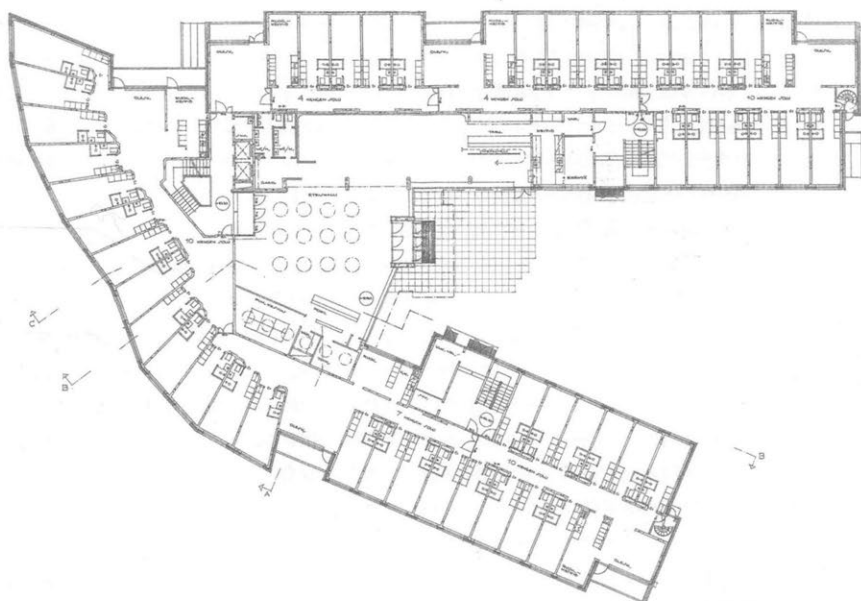


JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO
LIIKUNTATIEEELLINEN LAITOS

TKY 2 - 103.30 / 1/100

HELVINKI A. 1. 1966

ALVAR AALTO / ARKITEHTI



TKY 2, OTANIEMI

1. KERROS

HELVINKI 12.1.64 / ARKITEHTI

1/10

ALVAR AALTO

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

1/10

La plaza o plataforma sirve también de podio y descanso para la parte más singular del conjunto, la Sala de Sesiones del municipio que, por su significado, merece el protagonismo del conjunto, a despecho del gran tamaño del teatro –o, mejor dicho, estableciendo una intensa dialéctica formal con él–. La planta, la sección y el volumen de la Sala de Sesiones son extremadamente singulares. Hacia el frente presenta tres elementos significativos completamente distintos: el edificio administrativo, destacado por su patio abierto y pabellones de la misma altura, pero uno más retrasado que el otro; la Sala de Sesiones y el Teatro, este mucho más grande, pero que se sitúa en una posición más retrasada para respetar la jerarquía de la Sala. Son como tres personajes, pues siempre aparece algo de la figura literaria de la *prosopopeya* o personificación cuando Aalto dispone *individuos* arquitectónicos tan diversos.

Cabe destacar, sobre todo, que el empleo de la composición por partes, aquí tan nítida, ha servido al proyectista para que el conjunto responda sobre todo a la buena articulación y a las cualidades del lugar, a la vez que otorga a las diversas partes la satisfacción que merecen su significado y jerarquía.

La última realización del conjunto fue el **Departamento de Deportes de la Universidad de Jyväskylä**. Se situó acorde con el resto, rodeando la pista de atletismo que es el centro del edificio. Se dejó libre una amplia salida entre la nueva construcción y el edificio de las piscinas, y se situó ofreciendo un largo frente recto y finalmente quebrado hacia dicho espacio central y en paralelo a la calle trasera. Otro lado más corto forma con aquel un ángulo recto, sobre el cual, y como pie forzado, se apoyó la composición por partes.

La planta baja de este lado corto se vacía para dar lugar a un porche, desde el que se ingresa a un patio cubierto, acodalado sobre el ángulo recto interior, a partir del cual las distintas piezas se desarrollan en forma de abanico, pero sin que sus piezas principales sean oblicuas, sino llevando las irregularidades a las piezas secundarias. En la planta inferior se disponen los complejos servicios utilizando la división libre de la figura resultante de las piezas superiores. En la planta alta se distribuyen una serie de aulas o anfiteatros que utilizan el espacio disponible del porche y del patio interior, esto es, haciendo uso del recurso de la superposición de estratos horizontales independientes.

Líneas rectas y claras como servidumbre urbana, como pies forzados de una composición por partes que se libera en los costados opuestos; composición general auxiliada por la división de la figura y la superposición de estratos: tal es el método de este edificio, que parece resumir o concentrar el proceso aaltiano para este tipo de programas, convirtiéndose en algo tan habitual como decidido

y claro. El edificio acompaña con modestia y adecuación a un antiguo y logrado conjunto construido como una población rural y cuyos primeros edificios se realizaron también, en gran medida, mediante la composición por partes.

La **Residencia para estudiantes de la Universidad Politécnica de Otaniemi** se caracteriza por consideraciones de carácter paisajístico y volumétrico adecuadas para un edificio exento, próximo a otros de las mismas características. El resultado es una planta casi continua verticalmente, que ha utilizado partes ortogonales y curvilíneas sin que ahora podamos interpretar si los distintos usos y significados justificaban naturalezas arquitectónicas diferentes. En efecto, las distintas geometrías resuelven pabellones del mismo uso, dedicados todos a dormitorios. Y al parecer, la decisión que los dos cuerpos ortogonales adoptaran una posición oblicua, al servicio de la clara apertura del ingreso, invitó a prescindir de lo que hubiera supuesto doblar una esquina obtusa, para sustituirlo por la presencia de un ondulado pabellón –que evoca gestos como los del dormitorio de mayores en el MIT o la torre de Bremen– y prepara la disposición de circulaciones y servicios en los intersticios entre los pabellones.

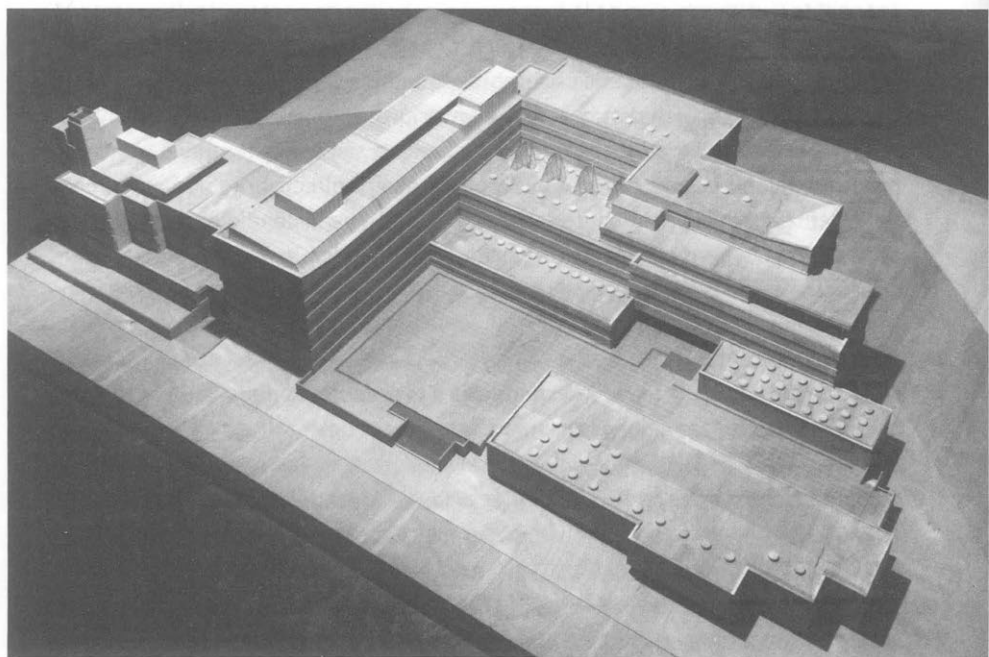
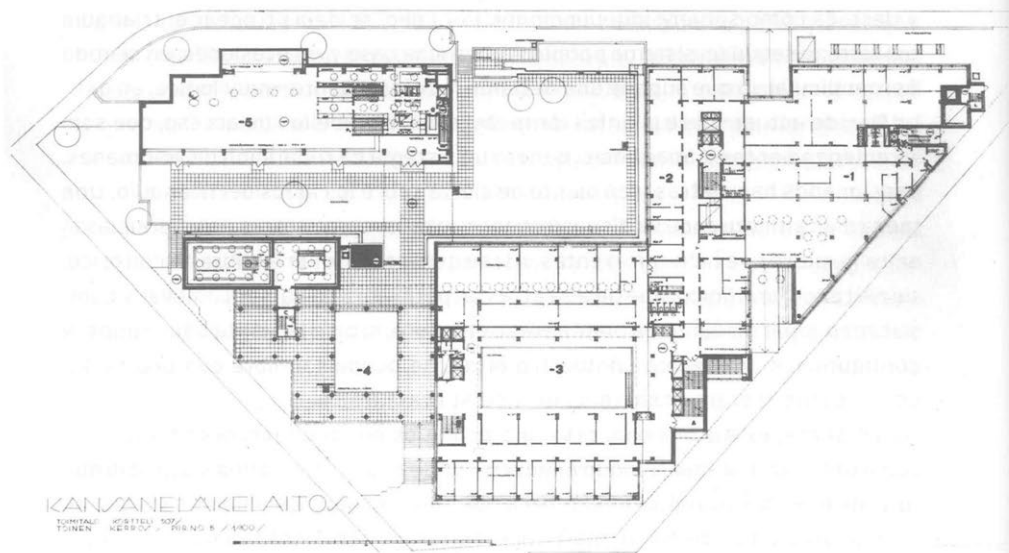
En pocos proyectos Aalto exhibe la posibilidad de la arbitrariedad de la forma, entendida y utilizada como tal, como en este; es decir, empleando diversas configuraciones sin que ni el uso ni el significado lo sugirieran, y dando un valor máximo a las articulaciones de los pabellones, tomadas en un sentido abstracto, y a la plástica de la volumetría.

Aunque, quizá, pudieran ser consideradas obras menores, estos cinco proyectos dan la medida de la importancia y normalidad que significó para Aalto –un *funcionalista*, al fin y al cabo– el método que tratamos, ya que lo utilizó de modo muy diverso, al servicio de distintos fines y contenidos, y con el auxilio de otras ideas diferentes o sistemas complementarios.

PARTES COHERENTES

No debería cerrarse este capítulo dedicado a la producción de Aalto en el sistema estudiado sin realizar algunas observaciones acerca del **Instituto de Pensiones** en Helsinki (1948-1956), una obra importante y cualificada, anterior a varias de las ya comentadas. Este proyecto estaba afectado por la singularidad de su emplazamiento, un terreno casi triangular, con su vértice achaflanado y principal hacia una pequeña plaza, que constituye el fondo de una corta calle que se abre perpendicular a una gran avenida, y con su ancha base hacia un bulevar ajardinado.

En el chaflán, y como presencia principal ante la pequeña plaza y fondo de perspectiva de la calle, se situó un pabellón de acceso que diera fachada al conjunto



Planta principal y maqueta del Instituto de Pensiones, Helsinki, 1948-1956.

y destaca como si fuera independiente. Para ello, se debía trocear el triángulo del terreno según un sistema paralelo a su ancha base y, en ocasiones, en sentido perpendicular, lo que supone una decisión muy inteligente –muy lógica, en definitiva– de actuar sobre la difícil forma del solar. El pabellón de acceso, que sólo es independiente en apariencia, generó un sistema de repetición de volúmenes, escalonados hacia atrás y en diente de sierra sobre los lados del triángulo. Una pieza más alta y grande se dispuso en forma transversal y otras dos, paralelas al sistema mayor, se hicieron exentas. Así se generó un volumen libre, escultórico, asimétrico y armónico, que dejaba atrás un patio abierto hacia el bulvar y compuesto por partes tanto en planta como en altura, si bien la planta baja exhibe la configuración, ya clásica en nuestro autor, de ocupación libre con una figura compuesta por el área resultante de las distintas piezas.

No obstante, este edificio no presenta dos tipos de arquitectura conectados o fundidos, sino una sola, aunque afectada por una compleja disposición y a la que le conviene, por lo tanto, algún mecanismo de unidad. La unidad se logró en buena medida por un medio plástico, *escultórico*, pero contó también con otro que superaba el simple uso de los mismos materiales: trasladar a cualquiera de las partes la composición de la fachada del pabellón de acceso, y que representa al conjunto con su trazado estudiado y prolijo.

Así, en la obra de Aalto puede observarse todavía esta otra versión de la composición por partes, bien distinta de las anteriores, y más matizada y compleja. Con todas las observadas, da fe de lo que dicho sistema significó para el gran maestro finlandés: un método muy fértil, al que enriqueció notablemente con su inteligente uso, y al que en buena medida rescató de la condición de residuo de la tradición académica en que parecía haber quedado. En Aalto ya no hay simetrías, ni repeticiones simples, a las que era tan ajeno, ni rito académico alguno. La composición por partes le permitió manifestar el *funcionalismo* como un principio analítico y como una notable fuerza expresiva, así como utilizar la doble naturaleza formal de la arquitectura que le era tan querida y que usaba con la intensidad y el valor de un manifiesto.

¹ Desde el principio y hasta la muerte de Aino, en 1949, ambos cónyuges colaboraron en todas las obras. Lo mismo ocurrió después con la segunda mujer, Elisa, que empezó de ayudante en el estudio y que luego sobrevivió al maestro.

² Véase CAPITEL, ANTÓN, *La arquitectura del patio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005

³ Aino murió en 1949. Alvar se casó con Elisa, también arquitecta y empleada en su estudio, en 1952.

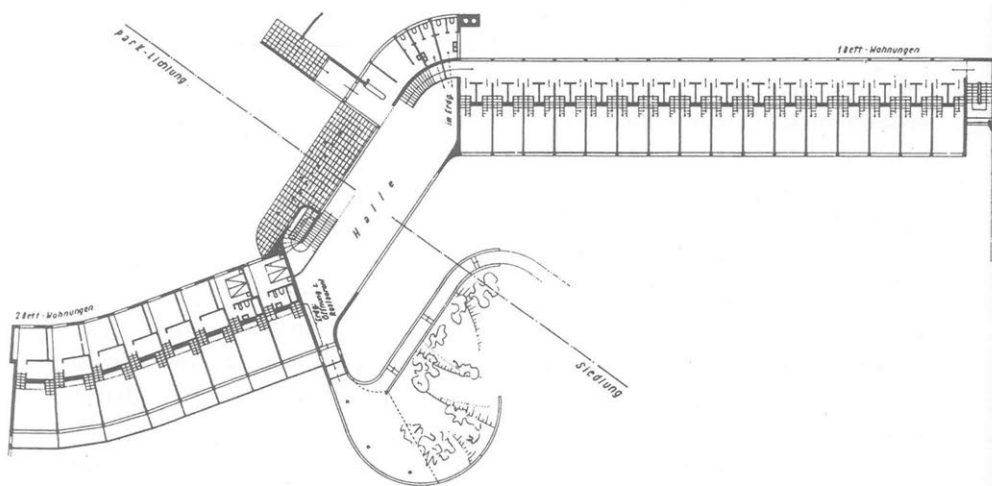
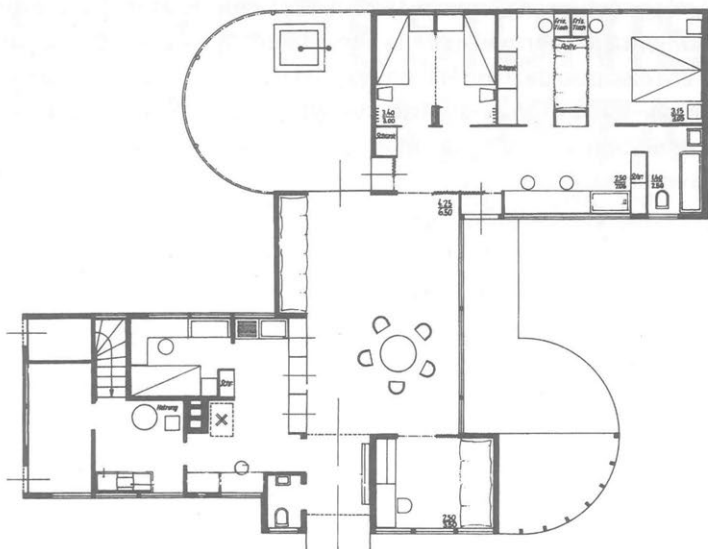
EL EXPRESIONISMO FUNCIONALISTA EN LA OBRA DE HANS SCHAROUN

La obra de Hans Scharoun (Bremen, 1893-1972) puede ilustrar el uso del método de la *composición por partes* en la variante del expresionismo que refleja. Scharoun era discípulo de Hugo Häring, quien representó la versión *orgánica* del expresionismo —esto es, la funcionalista—, y cuya interpretación transmitió en gran medida a su discípulo. Frente a la arquitectura de su amigo Mies van der Rohe, interesada en los espacios ambiguos y *afuncionales*, en los espacios *contenedores*, Häring defendía y practicaba un funcionalismo ad hoc, una relación entre forma y contenido tan coherente como la que se produce entre el guante y la mano. Así pues, Scharoun heredó algo de esta posición, que desde luego resulta muy apropiada para el método de la composición por elementos.

OBRAS RESIDENCIALES COMO ARQUITECTURAS POR PARTES

Después de un primer expresionismo primitivo y *goticista*, Scharoun —influido acaso por un Van der Rohe que le había invitado a participar en la Weissenhofsiedlung con una vivienda unifamiliar que fue su primera obra construida— proyectó y realizó una **casa de madera** para la exposición de jardín e industria de Liegnitz, en 1928. En ella el racionalismo se hace presente mediante algunos de sus rasgos figurativos. La casa está compuesta por partes, tres principales y otras tres secundarias. La pieza central es la estancia, que se conecta con las otras dos, también básicas —la de dormitorios y la de servicios—, mediante la intersección de sus figuras cuadrangulares, de tal modo que ninguna se conserva íntegra como tal. La estancia es una pieza rectangular a la que se le añade todavía otro pequeño rectángulo que forma un sofá, y que es un testimonio de la fuerza del mobiliario en la definición funcional de esta casa y de otros trabajos de Scharoun, aspecto bien significativo del método que tratamos en ciertas ocasiones.

El área de dormitorios, a la que le falta el ángulo cedido al estar, se diseña por medio de la división de la figura, tal y como se hace también con el área de servicios. Esta división es muy minuciosa y precisa, y en ella juegan un papel importante las actividades asignadas a los muebles. Se diría que el *lema* corbusieriano, la casa como máquina para vivir, encuentra en esta disposición un emblema exacto. El volumen de la casa queda definido por la manifestación de las tres áreas o elementos principales y mediante la diferente altura de las cubiertas, si bien el área de servicios se unifica con las partes menores, un aseo, la entrada, un despacho y un porche. La composición por partes adquiere así un relieve visual muy nítido, aunque no sea completamente directo. Es decir, se produce como si se tratase de un método que aspirara a unificar función y plástica, como hemos visto muchas otras veces en obras de otros autores y períodos.



Plantas de casa de madera, 1928 y de edificio en Wohnheim en el Werkbund, Breslau, 1929.

El parentesco de esta arquitectura con el racionalismo y, muy concretamente, con el racionalismo *miesiano*, parece entenderse como una necesidad suscitada por la búsqueda de un modelo destinado a repetirse e, incluso, por la utilización de la madera. Sea como fuere, Scharoun parece complacerse en probar el otro extremo arquitectónico del expresionismo en que se inició y al que será tan fiel.

El edificio **Wohnheim en el Werkbund** (Exposición de Breslau, 1929) es una residencia con pequeños apartamentos para personas solas y para parejas, y cuenta con el equipamiento de un restaurante comunitario. La geometría y la composición nos ofrecen en este caso un producto de un expresionismo racionalista según la simplificación ecléctica que cultivó principalmente Mendelsohn, y que fue tan seguida por tantos arquitectos y en tantos países en los edificios urbanos de oficinas y de viviendas en un sentido bastante literal, pero mucho más todavía si nos atenemos al uso y sentido de la cuestión. Con ella se trataba de dar una mayor salida a la práctica del expresionismo, suavizando su complejidad y sus excesos formales.

Scharoun siguió aquí este ejemplo, aunque no renunció del todo a una plástica muy elaborada. Ni tampoco a las composiciones *racionales* de la sofisticación y elegancia extremada que encontraremos también en la obra de Aalto, aunque mucho más adelante. Así, esta obra de Scharoun, como algunas otras, es un testimonio elocuente del refinamiento que permitirá entender la obra más *brutalista* y hasta *feísta* de la carrera posterior del propio Scharoun, en el sentido de que se verá como algo voluntario —como la práctica, al fin, de un expresionismo *liberador*— y no como la sublimación de una carencia.

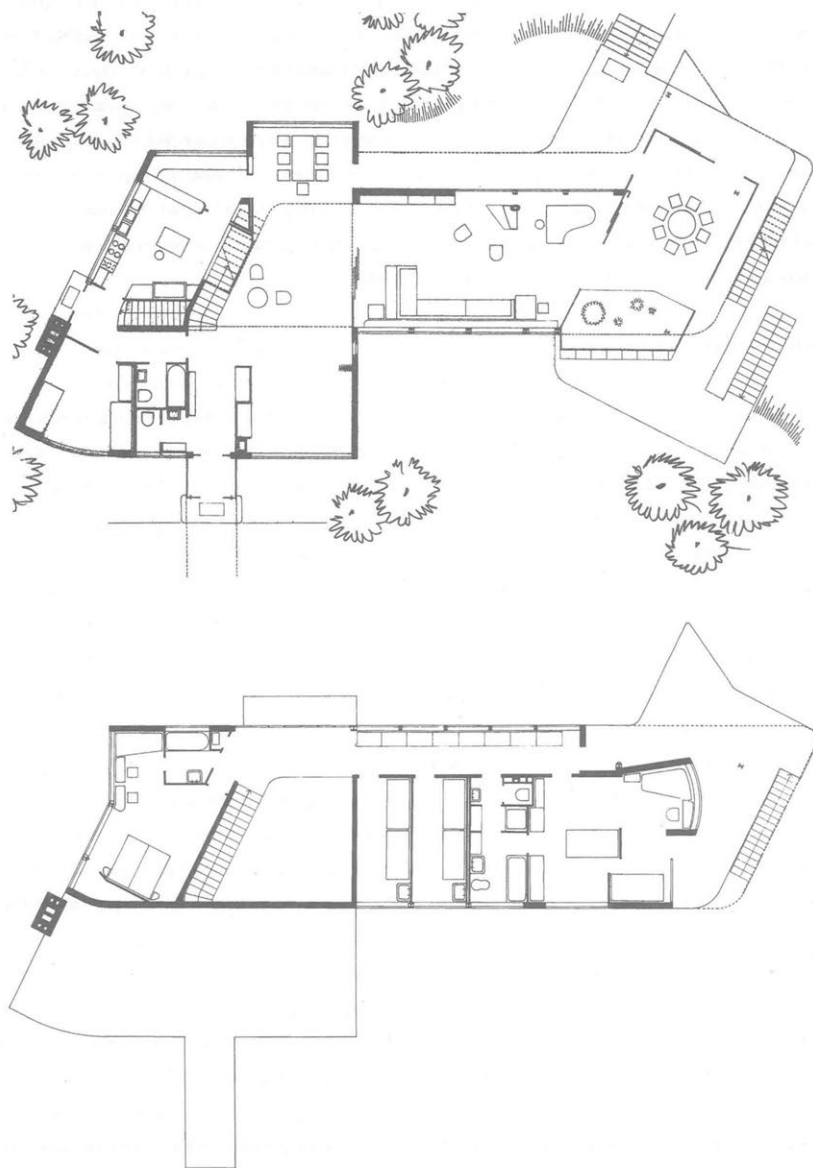
Sin embargo, esta elaborada realización se configura funcionalmente de una forma muy sencilla. Las unidades de apartamentos, situadas en tres niveles mediante medias plantas, componen un elemento lineal y otro mixtilíneo que se unen a otro gran elemento, nexo de comunicaciones y servicios. La volumetría del edificio atiende especialmente a su inserción en el lugar, una esquina urbana en una parte de la ciudad caracterizada por edificaciones abiertas. La libertad expresionista y la composición por partes logran esta inserción tan firme como no convencional de un edificio abierto en una ciudad abierta, al hacer que una de las partes que contienen los apartamentos, la lineal, más larga y recta, acompañe a la calle con su paralelismo, mientras que la parte mixtilínea revela la razón de ser de su forma con el hastial también paralelo a la otra calle. En la parte que hace de nexo —pabellón de acceso, vestíbulo, servicios y comunicaciones— queda retranqueada con respecto a la esquina y, así, proporciona un espacio exterior de entrada desde ella.

En este caso, el método se revela como garante de una simplicidad funcional, cuyo uso invitaba a la disposición mediante pabellones lineales, y de una óptima y atractiva inserción en el lugar. Una inserción que está ensayando nuevas formas de ser resuelta –el edificio abierto en la ciudad abierta–, en vez de abandonar toda relación entre arquitectura y sitio, como empezará a ser más común. Para Scharoun –como para Mendelsohn– esta cuestión es clave, como demuestra este ejercicio del Wohnheim, y practica a pequeña escala las intenciones urbanas que tan brillantemente había resuelto, muy poco antes y a gran escala, en el plano de conjunto para la Siemensstadt (1928).

La casa **Schminke** en Löbau, Sajonia (1930-1933) es un edificio unifamiliar de dos plantas de altura en el que también practicó una mixtura personal entre racionalismo y expresionismo. Las plantas muestran tanto una notable coherencia como una cierta independencia entre sí. Sus directrices son ortogonales y oblicuas. En el primer piso, una parte o elemento más o menos trapezoidal define una intensa oblicuidad, que en la segunda planta se convierte sólo en parte de la línea de un testero, y que se repite en los dos pisos como límite del otro extremo, o extremo de acceso y salida al jardín. Siguiendo la directriz longitudinal de la casa, el elemento central se sitúa también en línea y aloja en planta baja la estancia, definiendo ambas plantas con la ambigüedad entre coherencia e independencia ya citada.

La superposición entre la figura trapezoidal y la lineal origina un vestíbulo de doble altura, homenaje y tributo a la época y al estilo, y con él se organiza el nexo entre ambas plantas. Este rasgo espacial pone de manifiesto el compromiso del expresionismo con el racionalismo, aunque se presenta con matices también tradicionales ya que consiste en un vestíbulo que contiene la escalera. En el área trapezoidal (que contiene este vestíbulo, el comedor, las escaleras y los servicios) se ha intervenido por medio de la división de la figura; y el elemento lineal (que contiene los salones) parece penetrar en él para compartir un vestíbulo que se ofrece como su prolongación. En el otro extremo, el pabellón lineal se dobla; o, si se prefiere, puede decirse que aparece otra figura oblicua.

En buena medida, la primera planta se comporta tan sólo como el suelo en el que se apoya respecto a la segunda. Entre ambos estratos no se establece otra relación que el ya citado nexo que procuran la escalera y el vestíbulo. Esto se hace evidente porque en este segundo nivel sólo subsiste el pabellón o elemento lineal, que ahora ha crecido e invadido la totalidad de la planta, y se ha evitado cuidadosamente la coincidencia de los extremos: en el que está sobre la línea oblicua del trapezoide, mediante un ligero voladizo ortogonal; y, en el contrario, con un límite muy distinto



Plantas de la casa Schminke, Löbau, Sajonia, 1930-1933.

que no llega hasta el fin de la casa. Sin embargo, la cubierta de esta planta vuela formando una terraza y recupera de este modo la oblicuidad, a la vez que contribuye al complicado y logrado diseño de este extremo, que caracteriza figurativamente la casa y que cuenta además con una escalera de acceso directo a la primera planta. Esta es una de las obras maestras residenciales del Scharoun de esta época. El vocabulario expresionista-racionalista y el diseño de muebles, lámparas, barandillas, etc., convierten la abstracta descripción metodológica que hemos relatado en un logradísimo y atractivo diseño. El papel de los muebles como generadores de la disposición es menor que en la casa de madera y otros muchos proyectos del autor, si bien puede comprobarse que también existen algunos detalles significativos respecto a ese método.

También puede hablarse de composición por elementos y partes en algunos casos de la edificación residencial colectiva practicada por Hans Scharoun en los años de 1950 y 1960, como son el conjunto de Charlottenburgo Norte, en Berlín, de 1956-1961; la torre Salute, en Stuttgart-Fassanenhof, de 1961-1963; y el bloque en Zabel-Krüger-Damm, Berlín-Reinickendorf, de 1966-1970. En ellos hay algunas cosas interesantes con respecto al método, ya que el funcionalismo propio de lo doméstico y colectivo, entendido tanto en lo que tiene de inspiración expresiva como en lo que supone de adecuación al uso, hace que la casa se componga de partes individualizadas y distintas, sea porque se agrupan figuras o porque se obtienen de la división de otras mayores. En otros aspectos, se trata sobre todo de la repetición que supone la vivienda colectiva.

A propósito de la vivienda pueden destacarse dos matices muy diferentes de lo comentado hasta ahora. Por un lado, una renuncia cierta y definitiva al orden urbano mediante la edificación abierta que tanto se había buscado en el Wohnheim y en la Siemensstadt, y que ahora parece entenderse, quizá, como algo anticuado. Por otro, la conquista, también definitiva, de un expresionismo nuevo y personal que ya no ha de rendir tributo alguno al racionalismo. Toda la producción de Scharoun en la etapa de posguerra estará directamente influenciada por esta conquista, y en los proyectos de edificios escolares que trataremos a continuación, adquirirá una notoria relevancia para el examen del método que estudiamos.

LOS PROYECTOS Y EDIFICIOS ESCOLARES COMO ARQUITECTURAS POR PARTES

Scharoun proyectó en los años de 1950 y 1960 tres escuelas, una de las cuales, la de **Darmstadt** (1951) no llegó a construirse. Las otras dos fueron la escuela

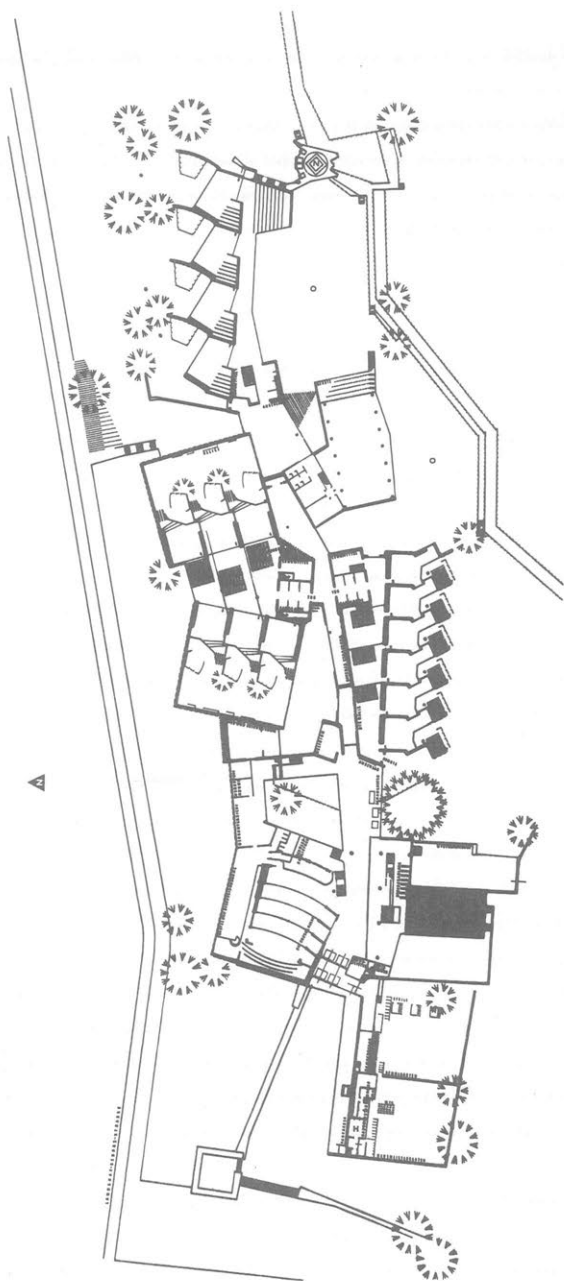
Geschwister, en Lünen (1955-1962) y la escuela en **Marl-Drever**, Westfalia (1960-1971).

Todas ellas consisten en una unión de partes que, de acuerdo con el programa de tales edificios, se compone de conjuntos diversos de aulas y de elementos singulares. De esta manera, como tantas veces ocurre en este método, la totalidad es un conjunto de conjuntos.

La **escuela en Darmstadt** se proyectó teniendo en cuenta sutiles y casi abstractas, pero interesantes, relaciones con el lugar (la torre replica o dialoga con otras tres torres de las proximidades), y se extiende con extrema libertad y condición abierta en el terreno del que disponía. Su orden es puramente interno, pues se desarrolla a lo largo de una circulación interior lineal y quebrada, concebida al modo naturalista, esto es, como si se tratara de un camino. Los extremos de este trozo de camino son los accesos, y en uno de ellos se disponía una torre, desde la que Scharoun apuntaba relaciones con algunos edificios monumentales y próximos que pueden verse desde ella.

Desde este acceso –que podemos entender como principal ya que está flanqueado por dos de los elementos singulares entendidos como volúmenes independientes y que poseen formas propias– se inicia el itinerario en el que se agrupan los conjuntos de aulas, concebidas como una suerte de casas en hilera, y otras agrupaciones, que se van sirviendo del camino. El programa muestra una escuela graduada, dividida en superior, media y baja, donde las aulas se han agrupado en conjuntos diferentes, siempre con espacios propios al aire libre, y una forma diversificada, individualizada.

Esta escuela –como las demás– presenta dos analogías, cada una de ellas relacionada con la composición por partes. Por un lado está la que ya hemos avanzado: la escuela se asimila a una especie de conjunto rural –o se inspira en él–; una aldea, en la que una –falsa– realización a través del tiempo ha ido acumulando las construcciones a lo largo de un quebrado camino con el pintoresquismo propio de lo popular y, casi, de una topografía –también falsa por inexistente–. La otra analogía es la funcionalista o biológica, aquella que considera que cada parte del programa genera un elemento propio, singular y distinto, como si se tratara de una función natural, y el edificio sería el resultado de juntar todas esas partes creadas por la necesidad. De ahí que lo único que se repita sean las aulas, y sólo las del mismo grado, pues las de los tres diferentes grados son distintas entre sí. Entre ellas forman núcleos, siempre de forma irregular y asimilables, así, a la naturaleza.



Planta de proyecto de escuela en Darmstadt, 1951.

No obstante, no parece que todos estos conceptos estén basados, como en Aalto o –sobre todo– en Wright, en una creencia en la naturaleza como la mejor arquitectura, o en la necesidad de imitar las leyes de la naturaleza para realizarla. En el pensamiento de Scharoun, a pesar del organicismo heredado de Häring, no parece subyacer parte del idealismo wrightiano. Es más probable que la posición se acercara a la de Aalto, pero adoptando un enfoque más extremo, en el sentido que utilizaría ambas analogías como un recurso inspirador, desde luego, pero con unos fines y unos resultados fundamentalmente plásticos. En el Scharoun de las escuelas, como en el de las viviendas, surgió con fuerza una versión personal del mundo artístico expresionista.

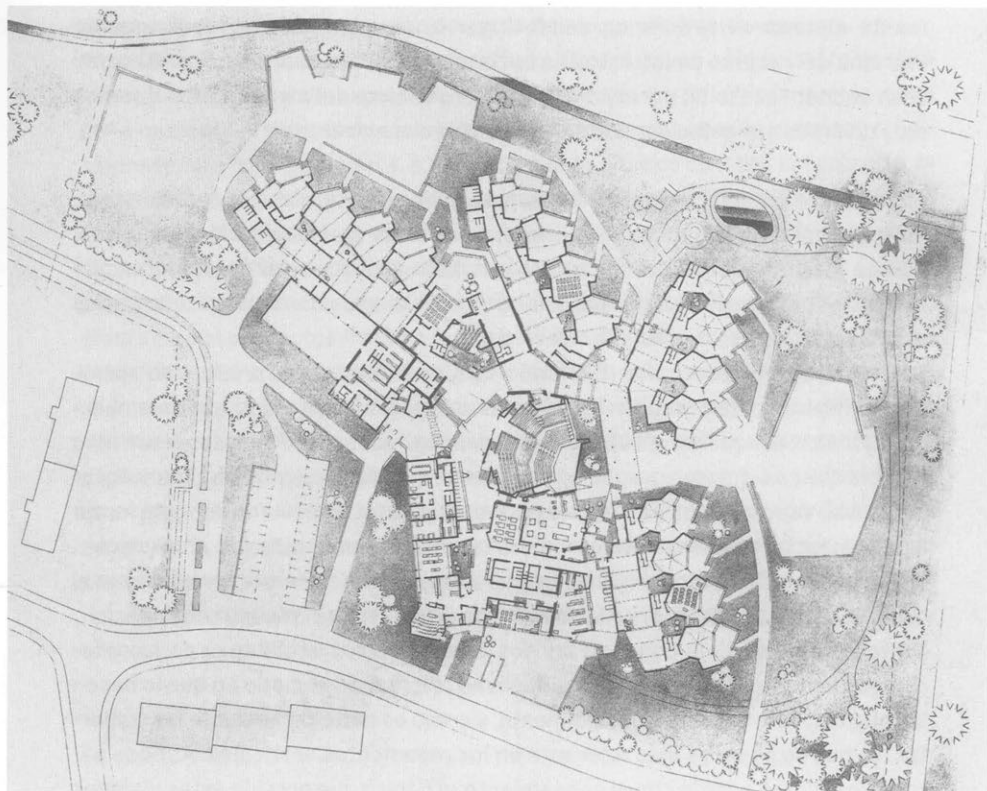
La **escuela de Geschwister** en Lünen es un edificio que se presenta ante el lugar mediante un trazado recto paralelo a la calle, jalonado por la inserción de tres aulas especiales y con ambos extremos oblicuos que contienen las entradas, como es común a las obras de este autor. El edificio se dispuso así tanto por dar valor al lugar mediante un intenso gesto urbano, como por rendir tributo a la iglesia que caracteriza dicho sitio. Es un mecanismo muy conocido por medio de las obras de Alvar Aalto, que lo empleó con muchísima frecuencia. Recuérdese el caso de la biblioteca de Seinäjoki, por ejemplo, en el que la pieza recta y regular que corresponde a los servicios define el espacio urbano, mientras que la sala, con su irregularidad convexa, invade libremente el espacio trasero.

Así, pues, acompañando y contradiciendo el orden más regular establecido por esta cortesía urbana, el edificio se despliega hacia atrás, utilizando libremente el terreno, y, en él, las aulas y los volúmenes singulares se agrupan de tal modo que originan dos espacios abiertos, cada uno de ellos significativo de los elementos que lo configuran. La agrupación se produce, como en el caso de la Escuela de Darmstadt, a lo largo de un gran pasillo distribuidor que, en un concepto y en una imagen naturalistas, también hace las veces de camino al aire libre.

Los espacios abiertos traseros están presididos por una gran plaza o patio abierto definido por el salón de actos –de forma pentagonal, aunque rota–, el itinerario o camino de distribución y unión de vestíbulos, un grupo de aulas y la sala de música. Con él se conectan todos ellos. Las aulas tienen forma hexagonal irregular, esta vez, la misma para los tres niveles de la enseñanza, y cada una cuenta con espacios al aire libre que constituyen patios, abiertos o cerrados según su colocación en la disposición citada. De este modo se produce una composición por partes escalonada: cada aula se compone de un núcleo de cuatro elementos, entrada, espacio complementario, aula propiamente dicha y



Plantas de la escuela Geschwister, Lünen, 1955-1962.



Planta de proyecto de escuela en Marl-Drever, Westfalia, 1960-1971.

patio o aula al aire libre. Estas unidades componen un núcleo propio mediante el añadido de otros elementos, pasillo y núcleo de aseos, al menos. Las otras áreas, con el gran camino que incluye los vestíbulos y las partes singulares y administrativas, constituyen finalmente un conjunto en el que se podría hablar de nuevo de las dos analogías, rural y biológica, antes citadas. Sin embargo, en este caso se añadió una planta superior, que se transforma en una figura completamente distinta de la inferior, dando lugar a una expresión verdaderamente extrema del recurso de los estratos horizontales independientes. Es casi como si un animal –acaso un parásito– se acostara encima del otro. Son dos *cuerpos* muy diversos que coinciden tan sólo en uno de sus extremos.

La siguiente escuela, la de **Marl-Drever**, es de una planta, como la de Darmstadt. Cuenta con características muy semejantes a las de las anteriores y un esquema más compacto que las otras tres. Esta escuela se sitúa en un amplio terreno urbano que, a juzgar por la disposición elegida, carecía de referencias especiales o puntos demasiado relevantes.

La imagen del corredor como itinerario o camino naturalista se produce de nuevo. Del mismo modo, se producen también las agrupaciones de aulas, ahora también hexagonales, aunque con dos irregularidades distintas y sus diferentes elementos característicos, que se agrupan en núcleos formando elementos mayores agrupados a su vez con los otros y con las partes singulares. De acuerdo con esta forma más compacta, el Salón de Actos –ahora concebido como un teatro en abanico–, ocupa una posición prácticamente central y está rodeado casi por completo por el camino, que se convierte en exterior y lo conecta con una explanada de juegos. Tanto en esta escuela como en las dos anteriores, los volúmenes de los diferentes elementos también se individualizan reforzando el modo en que lo hacen las plantas. Esto se logra principalmente, y como es natural, mediante las cubiertas, ya que su papel es más relevante en los paramentos verticales. Aunque parece un recurso acorde con el pensamiento *orgánico* que preside estas visiones funcionalistas, el hecho de que al mayor tamaño y a la jerarquía superior les corresponda un volumen singular y más visible, es utilizado por muchas otras arquitecturas y se deriva del mundo clásico y tradicional.

En las tres escuelas se ha producido el encuentro entre el mundo racionalista y el orgánico. Dicho así, podría entenderse que tienen mucho que ver con los ejemplos de Aalto, y en parte es cierto, desde luego, pero de una manera completamente distinta, al menos el tono y la intensidad. Las plantas de las escuelas de

Scharoun manifiestan tanto un *biologismo* exacerbado –una analogía biológica exaltada, degustada con extrema fruición– como una desordenada distinción entre elementos racionales e irracionales, entre partes geométricas y *ageométricas*. Scharoun va distinguiendo entre unas y otras, y estas se van produciendo de un modo casi anárquico. Esto supone un triunfo del expresionismo tardío, violentamente fragmentado y estéticamente agresivo, que caracterizó las producciones del arquitecto alemán después de la segunda guerra europea.

Para Scharoun, los elementos y las partes no constituyen sólo un método, sino más bien un medio de expresión, cuyo significado es difícil interpretar, pues sería bastante arriesgado concluir que se tratara de una alusión al mundo trágicamente roto de la posguerra, o algo semejante. Parece que, por el contrario, el proyectista nos envía un mensaje más arquitectónico; nos habla de la imposibilidad y de la inutilidad de la coherencia de la disciplina, de la necesidad de entenderla como algo impuro, mixto, desgarradamente mezclado; humorísticamente mezclado, también. Resulta curioso, sin embargo, que la gran complejidad en planta de sus proyectos frente a la complejidad limitada y prudente de Aalto, se transforma en alguna medida en los volúmenes externos. Y no porque estos sean menos complejos que los aaltianos, al contrario, sino porque utilizan elementos menos abstractos. A pesar de su radicalidad figurativa, en la arquitectura de Scharoun de la posguerra –y no sólo en las escuelas, también en las viviendas– hay cubiertas, barandillas, ventanas, pérgolas, bajantes, etc. Como si el caos que la arquitectura bordea pudiera contrarrestarse con la aparición de cosas convencionales. Esto es, como si hubiera sentido un cierto vértigo que es necesario compensar, paralelo a la simetría casi perfecta que tienen la planta y el volumen de la Filarmónica de Berlín.

**UN ACADEMICISMO
MODERNO:
LA COMPOSICIÓN
POR PARTES EN
LA OBRA DE KAHN**

Louis I. Kahn (Saaremaa, isla de Ösel, Estonia, 1901-1974) estudió arquitectura en Filadelfia, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Pensilvania, donde fue discípulo de Paul Philippe Cret, arquitecto en quien se había confiado la transmisión del rigor de la École des Beaux Arts de París. Se tituló en 1924. Quizá resulte demasiado inmediato dar por sentado que tanto esta universidad como este maestro, académico y ecléctico, fueran responsables de la derivación de la arquitectura de Kahn, pero lo cierto es que el gran arquitecto estonio emigrado a Estados Unidos tuvo una educación académica, como correspondía a su edad y a su lugar de enseñanza. En 1928 inició un viaje por Europa que culminó en una estancia más dilatada en Italia, objetivo tradicional de los arquitectos; entre 1951 y 1952 volvió a vivir en Roma. Al regreso a Filadelfia tras su primer viaje, en 1929, trabajó en la oficina de su maestro Cret, donde colaboró en algunos proyectos de transición, como el edificio del Tesoro en Washington. Luego trabajó para la revista *T-Square Journal*, lo que le permitió relacionarse con artistas y arquitectos de vanguardia, por lo que hacia 1932, puede afirmarse que ya era un moderno.

Su carrera resultará finalmente una defensa del racionalismo; buscaba la adecuación al programa, la coherencia de la forma con la estructura resistente y la manifestación del concepto de orden, expresado en uno de sus más famosos escritos, *Order and Design*. Fue profesor en Yale (en el MIT, en Harvard, en Filadelfia, etc.), y a través de sus enseñanzas hizo famosos algunos conceptos, como *forma* (idea primera o contenido originario del edificio) y origen del *diseño* (o resultado final). El crítico británico Reyner Banham, probablemente celoso de la importancia que iba alcanzando Kahn a partir de sus laboratorios Richards y de su pertenencia al Team X, criticó ácidamente estas palabras diciendo que con forma quería decir *función*, y con diseño, *forma*. Resulta lógico que Banham, defensor de la desaparición de la idea de *composición* en la arquitectura –como si esto fuera posible– atacara al arquitecto que mejor evidenciaba su necesidad.

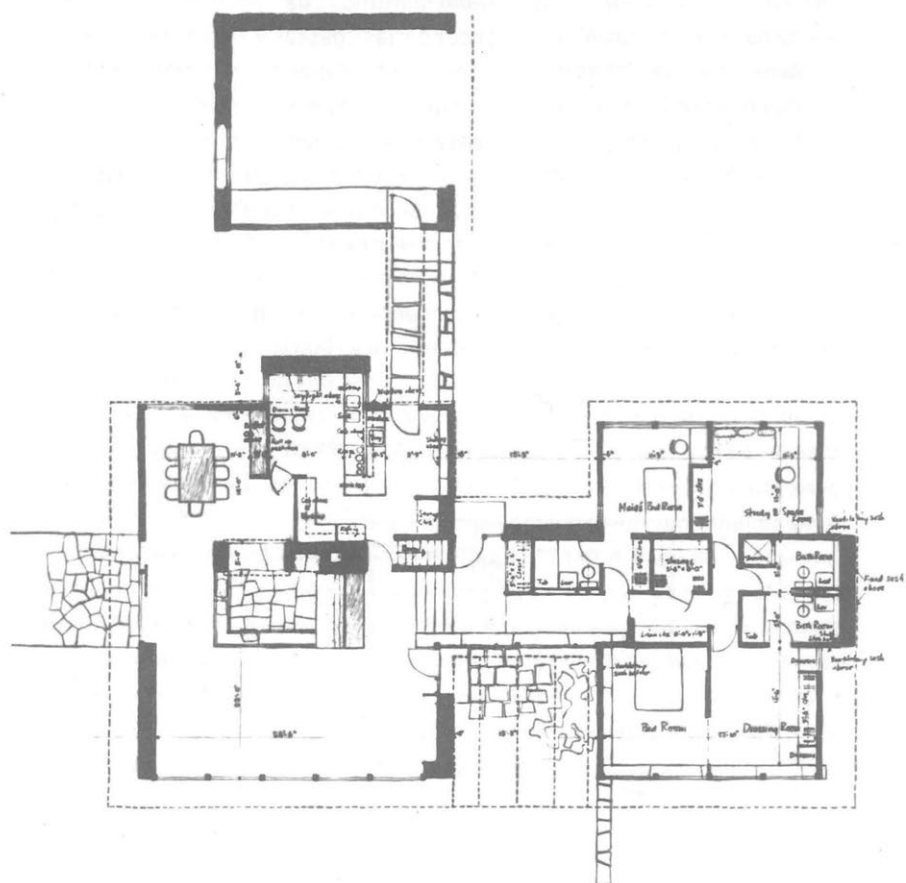
La noción académica del orden mediante una composición por partes fue revitalizada por su trabajo, si bien impuso criterios de unidad formal que lo alejaron tanto de los principios estrictamente académicos como del modo en que habían sido asimilados por los recursos modernos. La composición por elementos adquirió en Kahn un contenido nuevo e interesante mediante su conocida distinción entre *espacios servidos* y *espacios servidores*, que tan emblemáticamente expresaron algunas de sus obras y que tan directamente se refieren al método que tratamos.

LA COMPOSICIÓN ELEMENTAL EN VIVIENDAS UNIFAMILIARES

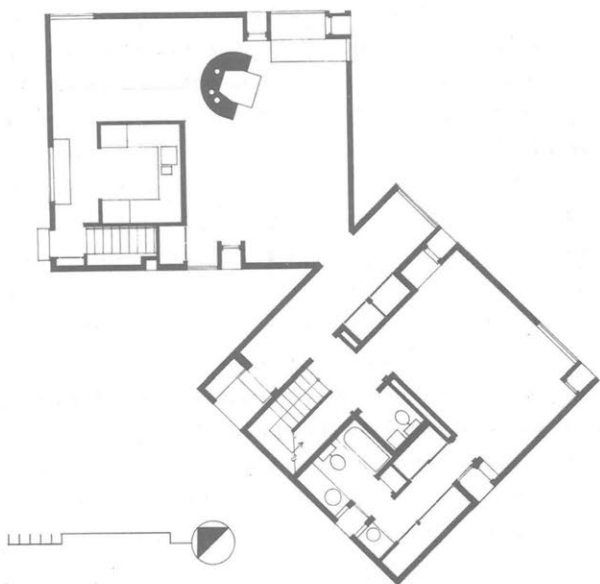
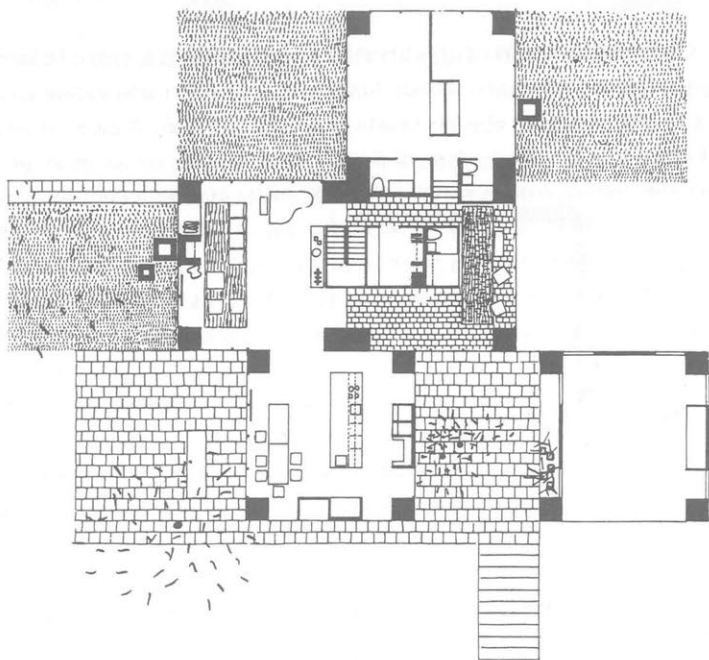
La **casa Weiss** (East Norriton Township, Pensilvania, 1947-1950) recuerda a la arquitectura de Frank Lloyd Wright, referencia que no será ajena al arquitecto estonio, pero en su planta no se siguen los principios o modos que habíamos visto en las *casas de la pradera*. Kahn identifica cuatro partes, dos principales (la diurna y la nocturna) y dos secundarias (garaje y pieza de acceso). Casi podría decirse que dichas partes aparecen en el plano con la claridad de un diagrama, pero también es cierto que hay algunos otros principios activos en el diseño de esta planta que la complican, pues puede identificarse otra quinta parte alargada y central, compuesta por los baños y los pasillos, las escaleras, el vestíbulo y la estancia de la chimenea. Si no fuera por esta última, estaríamos en presencia de un elemento alargado que atraviesa toda la casa y conforma un sistema de espacios servidores, estratégicamente dispuesto con respecto a los espacios servidos, periféricos a él. La cuestión no resulta así demasiado pura, y queda claro que Kahn era lo suficientemente wrightiano como para disponer el espacio de la chimenea en el centro de los locales diurnos o de estancia, y lo suficientemente funcionalista como para llevar la cocina y la antecocina a un lugar periférico, con buena iluminación, ventilación directa y conexión con el garaje, sacrificando con toda lógica lo que hubiera sido una gran radicalidad de planteamiento que quizá muchos habrían preferido.

La planta de la **casa Adler** (Filadelfia, 1954-1955) se compuso mediante cinco elementos cuadrados del mismo tamaño que contienen el garaje, el vestíbulo, la estancia, el conjunto de la cocina y el comedor, y los dormitorios. Las partes están intensamente definidas por la estructura, que consiste en cuatro soportes gruesos y cuadrados situados en las esquinas e independientes entre sí, pues esta estructura se duplica de modo que cada parte sea independiente y que su posición pueda coincidir o no con la de las otras. El tratamiento interno de cada parte es diferente. Por su propia índole, la estancia, la cocina comedor y el garaje ocupan la totalidad del recinto. El espacio de los dormitorios es una figura que se divide, y el del vestíbulo, un área ocupada por otras menores.

Resulta especialmente interesante lo que ocurre con las zonas periféricas de los elementos cuadrados, cuestión que nos permitirá observar, al mismo tiempo, lo que sucede con la relación entre espacios servidos y servidores. Entre los gruesos soportes se establece una ancha banda de espacio. Esta anchura puede estar libre y contener el cierre externo, que puede situarse en los haces exteriores (lo más habitual) o en los interiores. Sin embargo, también puede contener algún elemento, como ocurre en la estancia (con la chimenea), en la cocina



Planta de la casa Weiss, East Norriton Township, Pensilvania, 1947-1950.



Plantas de la casa Alder, Filadelfia, 1954-1955, y de la casa Fisher, Hatboro, Pensilvania, 1960-1967.

comedor y en el garaje. En los contactos internos entre partes, como la estructura se duplica, estas bandas son dobles, lo que permite situar una escalera completa en la zona que se forma entre la estancia y el vestíbulo. Esta escalera se une con un armario guardarropa y un aseo para formar un *elemento servidor* que divide las circulaciones en el vestíbulo y que se sitúa como un elemento independiente de las partes principales. Por otro lado, la doble banda establecida entre el recinto de los dormitorios y el vestíbulo está ocupada por dos baños.

Así, la disposición de la casa Adler es más evolucionada que la de la Weiss. En esa misma época (1954-1959) se levantó el conocido proyecto del Centro de la Comunidad judía en Trenton (Nueva Jersey), cuyos baños se realizaron con una planta en cruz, de cinco elementos cuadrados con cuatro soportes también cuadrados, pero vacíos en esta ocasión, y que alojan a veces los aseos, por lo que la estructura y los recintos servidores se identificaron. El uso hizo que todo fuera simétrico y que las cubiertas se realizasen a cuatro aguas, si bien todo ello se realizó con sutiles variaciones de la posición de los cierres y de la cara de apertura de los soportes.

La **casa Fisher** (Hatboro, Pensilvania, 1960-1967) es una atractiva construcción de carácter muy diverso. Está compuesta por dos partes o piezas, una rectangular y otra cuadrada, y el encuentro entre ellas es oblicuo. La parte rectangular, que aloja la estancia, el comedor y la cocina, pierde uno de sus ángulos para conectar con la parte cuadrada, que contiene un alargado vestíbulo.

La ocupación de los dos elementos o partes es muy distinta. En el de estancia, se diría que la chimenea y, casi, la cocina, son objetos que matizan y articulan un recinto que, por efecto de ellos, no conserva internamente ningún espacio rectangular, salvo la propia cocina. Esto es, el rectángulo externo se destruye no sólo mediante la pérdida de una esquina, sino también mediante la ocupación de su *campo* regular por parte de los objetos, colocados como figuras autónomas. En el interior de la parte del vestíbulo y del dormitorio, el cuadrado perfecto tampoco existe, pues se ha dividido ortogonal y ordenadamente. Así pues, se ha confiado a los volúmenes tanto su propia pregnancia como el violento y atrevido encuentro, que intensifica su individualidad y que anticipa un modo de entender las relaciones entre formas singulares que adoptará su expresión más madura y compleja en el proyecto para el convento de las hermanas dominicas en Media (Pensilvania, 1965-1968). Por otro lado, hay que remarcar que la distinción entre elementos servidos y servidores no alcanzó relieve especial en esta espléndida casa.

EL EDIFICIO DEL LABORATORIO RICHARDS

El edificio que proporcionó a Kahn fama internacional fue el que realizó para el **Laboratorio de Investigaciones Médicas A. N. Richards** (Filadelfia, 1957-1961). Consiste tanto en una construcción de extraordinario atractivo como una obra en la que resaltan sus principios, y también en la que expresó cuestiones muy interesantes en cuanto a los medios y recursos de proyecto que empleó. Se trata, en fin, de una obra maestra y de un ejemplo señero de la moderna composición por partes.

El edificio está compuesto por siete torres. Cada una de ellas se configura como un volumen en altura y se conecta con las demás en todas las plantas. Cinco de esas torres son principales, de planta cuadrada, y contienen los laboratorios; las otras dos son de servicios. Las torres de servicios constan a su vez de elementos distintos e interiores, más pequeños. En la mayor de las dos (que contiene los lugares para los animales) las partes de la pequeña escala se obtienen por división de la figura; y en la pequeña, por yuxtaposición de elementos.

Sin embargo, lo más importante es la configuración de las torres principales, todas muy semejantes. Tienen aperturas en los centros de los cuadrados, que unas veces corresponden a las conexiones con las otras torres mediante pequeños elementos, o bien alojan escaleras auxiliares o huecos para conducciones. Así, la distinción entre elementos servidos y servidores alcanza tanto la complejidad de producirse en escalas distintas, como la operatividad de responder a requisitos funcionales y técnicos.

La coherencia que se quiere alcanzar en las torres se traslada a la estructura resistente, en la que parecen hacerse visibles los ideales de relación perfecta entre forma y estructura que Mies van der Rohe persiguió a lo largo de toda su carrera. En las torres de los laboratorios Richards, Kahn proyectó una estructura idéntica en las dos direcciones del plano horizontal y, si confrontamos las fechas, se adelantó a la propuesta de Mies para la galería de Berlín (1962-1968), aunque no a la solución para el edificio de la Bacardi en Santiago de Cuba (1957), ni al proyecto de la casa de vidrio sobre cuatro pilares (1950), germen de estas aspiraciones.

Sea como fuere, las torres de Kahn tienen —como el proyecto de la Bacardi y la Galería de Berlín— dos grandes soportes de hormigón en cada lado del cuadrado. De cada uno de ellos parte una viga que se cruza con las otras, y la doble cruz así formada se cierra mediante una viga de borde, con un doble voladizo de esquina que se adelgaza cuando se acerca a esta. Las vigas menores se cruzan a su vez en ambas direcciones, formando una parrilla de cuadrados perfectos. Así, pues, las torres son completamente simétricas desde ambos ejes del plano, y ello tanto desde el punto de vista estructural como formal. O mejor dicho: son perfectas y

absolutamente simétricas en la estructura resistente, pues es precisamente esta condición de completa regularidad la que permite que puedan variar algunos detalles de la forma concreta, como así ocurre. Esto es, tienen en sus centros conexiones, torres de instalaciones, torres de escaleras, o elementos normales de cierre, y también sus bases alojan elementos diversos.

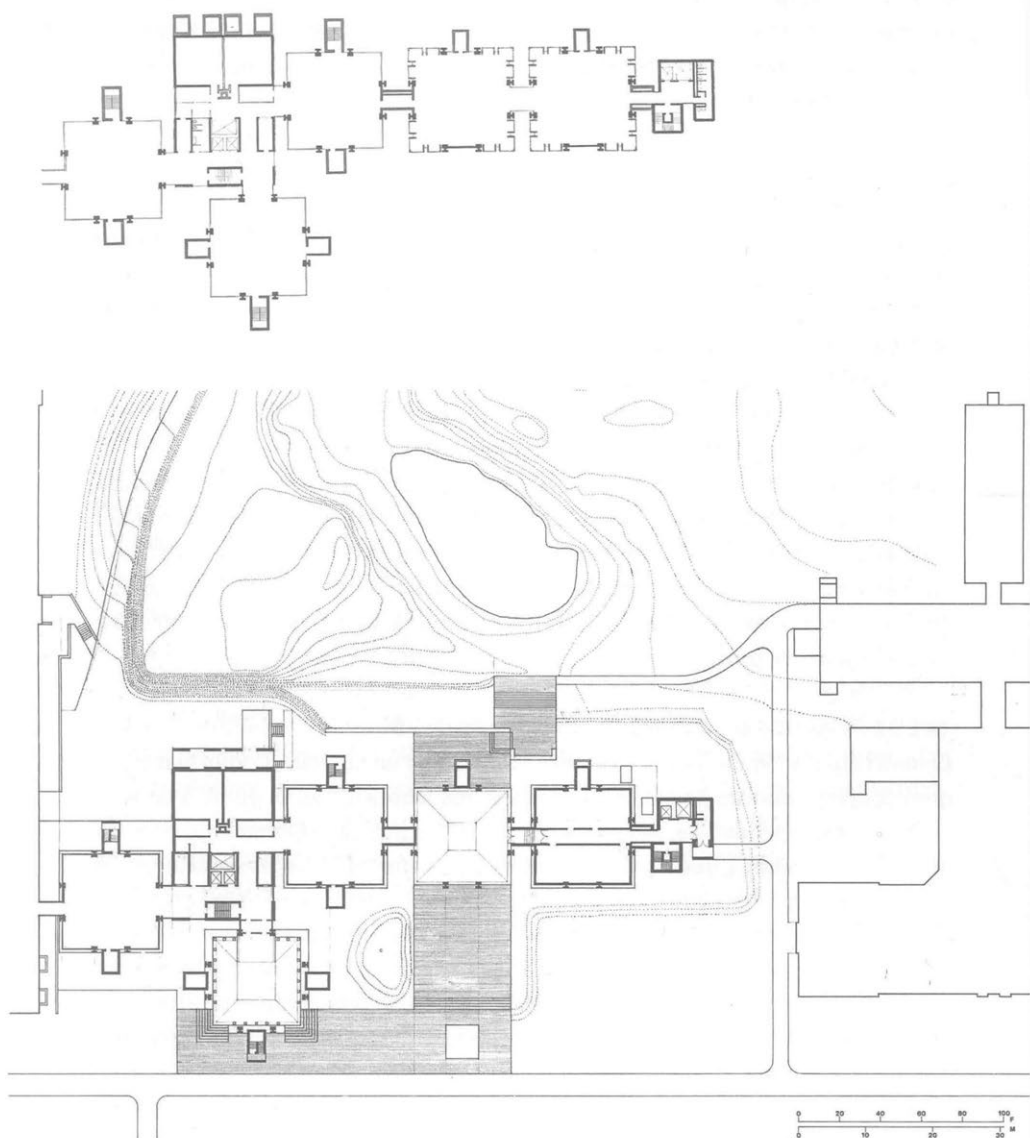
La expresión del edificio es un producto de estos principios. Es decir, de la composición por partes y de sus diferentes escalas, por un lado, y de la perfección formal de la estructura y de sus accidentes mediante las diferencias de existencia, de posición y de altura de los elementos servidores, por otro. Todo ello está exquisitamente matizado por los materiales: hormigón prefabricado en la estructura, vidrio en los huecos y ladrillo en todos los cierres. Este último material define las cajas ciegas que contienen las escaleras y las conducciones, que se convierten en volúmenes que dotan al edificio de una elegante, rotunda y atractiva monumentalidad. En ellas parecen evocarse las torres medievales italianas que Kahn vio y dibujó en sus viajes, como las de Bolonia o las de Siena.

Todo lo comentado justifica la cualidad excepcional del edificio. En él brillan los métodos y los conceptos de la forma más pura y eficaz, y se diría que cumple los ideales platónicos en el sentido de que su conseguida belleza es el rostro del interés y de la fuerza de sus contenidos. También resulta importante recordar que, si en la casa Weiss se detectaba la influencia de Wright, en esta obra maestra está nítidamente presente la influencia de Mies van der Rohe.

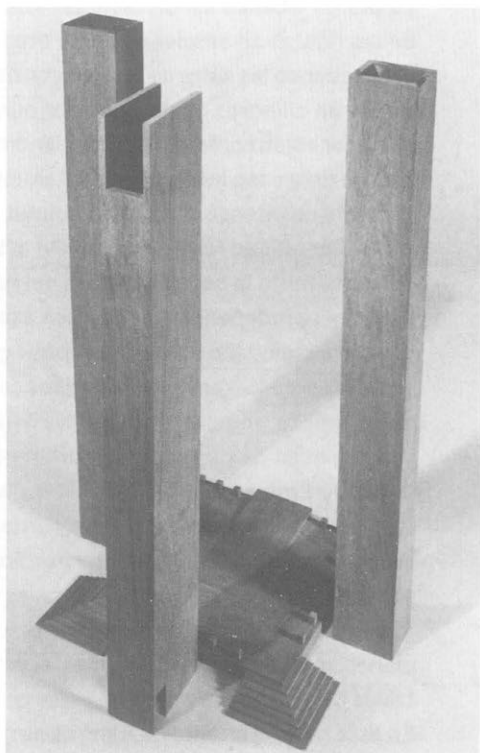
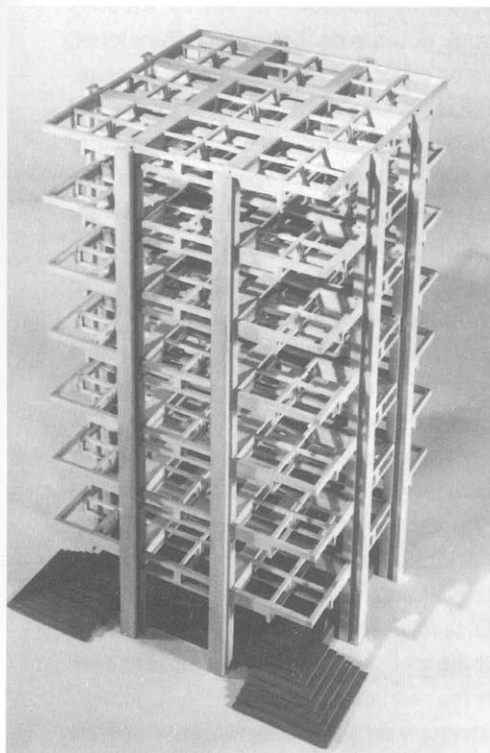
TRES EJEMPLOS DE COMPOSICIÓN POR PARTES

El **Instituto Biológico Salk** (1959-1965) construido en La Jolla, California, es un gran conjunto de tres partes muy diversas: los laboratorios, el edificio de reuniones y las viviendas del personal. Vamos a fijarnos tan sólo en la planta del edificio de reuniones, pues es el documento que tiene más interés para nuestros fines. Esta planta constituye un producto mixto en cuanto al método, ya que –y como hemos visto en otras ocasiones– se ordena en torno a un gran claustro cuadrado, con galerías que sirven de circulación principal, y de una forma tan clara que parece una declaración de principios: el edificio parece entenderse, en este aspecto, como un edificio *antiguo*; antiguo y no sólo clásico, tal y como testimonia el auditorio, construido de forma similar a un anfiteatro griego.

No obstante, después de esta rotundidad, la disposición no sigue exactamente el método o sistema claustral, como sucedería si se rodearan las galerías del patio mediante crujías, más o menos continuas y troceadas, aun cuando pudiera aparecer también alguna pieza o volumen singular. Por el contrario, todas las



Plantas de acceso y tipo del Laboratorio Richards, Filadelfia, 1957-1961.



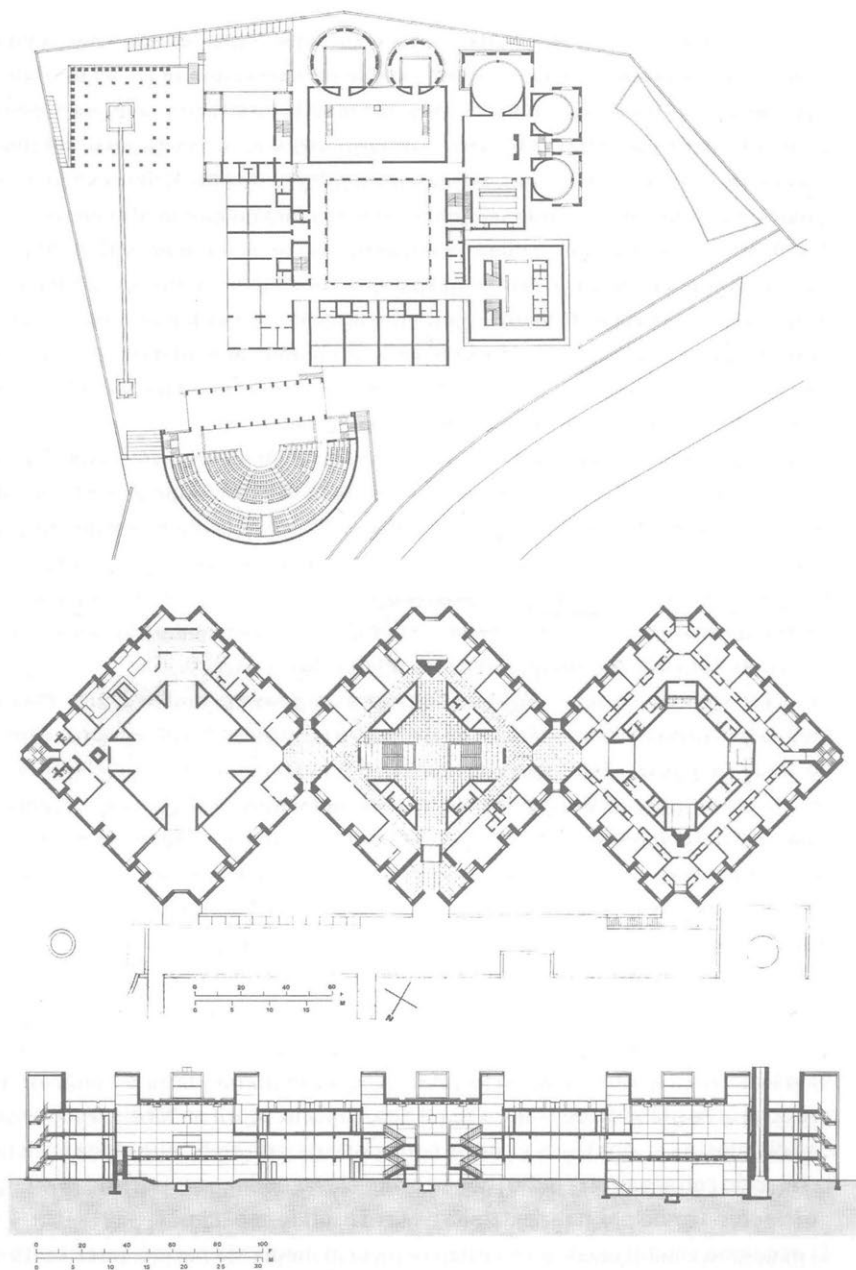
Estructura y elementos de servicio de una de las torres del Laboratorio Richards.

piezas son singulares, individuales, elementos diferentes, de modo que la unión con el claustro se produce por yuxtaposición de partes que se relacionan siempre con él, pero no siempre entre sí. Algunas de estas partes son agrupaciones de elementos menores, como la biblioteca o el comedor; otras constituyen una suerte de cortas crujías, como la que forman las habitaciones de invitados; pero, a la postre, todas exhiben su independencia y su ligadura única con el claustro.

La planta alcanza así un carácter abstracto muy acusado y atractivo. Algunas de las figuras se emplean con un grado muy notable de indiferencia funcional, como cuando las salas de lectura consisten en prismas cuadrados abiertos, encerrados en cilindros perforados por huecos; o cuando, al contrario, las salas del comedor están conformadas por cilindros abiertos, encerrados en prismas cuadrados, en este caso incompletos y, también, perforados por huecos. Todo ello da a la planta un intenso carácter ambiguo, pues, por un lado, su extremada abstracción y liberalidad formal hablan del arte moderno, de la composición libre, pero por otro, tanto la poderosa pieza del patio como la condición mural de todas las piezas y su independencia remiten a la antigüedad, como ya se ha dicho, y también, a la condición un tanto *perpleja* que el uso de la disposición claustral tuvo en la Edad Media tanto en conventos como en catedrales,¹ tantas veces, debido a la naturaleza singular, significativa o funcional de las partes.

Otro ejemplo de carácter muy diferente es la **residencia universitaria Eleanor Donnelly Erdman** en Bryn Mawr, Pensilvania (1960-1965). El edificio se desarrolla en tres pabellones cuadrados que agrupan las habitaciones en el perímetro, llevando los servicios al otro lado del pasillo y dejando libre un vacío central, correspondiente a la parte superior de un espacio singular. Esto ocurre en las plantas altas, pues en la baja los servicios aceptan la forma determinada por las habitaciones, mientras que el comedor, el vestíbulo y el salón ocupan los lugares centrales a doble altura y pueden verse desde los pasillos superiores.

En este caso, el intento de Kahn es de gran rigor y de gran ambición, entendiendo por rigor el seguimiento del programa como principio generador y a la elección de un elemento, la habitación, que ha de protagonizar el conjunto. Se conservan muchos croquis previos de este edificio que atestiguan la preocupación por generarlo desde el estudio de la habitación, de sus agrupaciones y de sus relaciones con el resto del programa. Finalmente se adoptó la solución de los tres pabellones cuadrados que, unidos por sus vértices, dejan un centro propio para los tres espacios singulares necesarios. Se quiso dotar de singularidad a las habitaciones mediante tres configuraciones diversas, de las que dos de ellas se van alternando, y una tercera, compuesta de tres piezas, ocupa las esquinas.



Planta del edificio de reuniones del Instituto Biológico Salk, La Jolla, California, 1959-1965.
 Planta y sección longitudinal de residencia universitaria en Bryn Mawr, Pensilvania, 1960-1965.

La composición por partes tiene así tres escalas, como tantas veces hemos visto en otros casos: la de los grandes pabellones cuadrados, la de los elementos agrupados (como las habitaciones y los de servicio de estas) y la de los elementos individuales, pequeños y grandes. Y también, como otras veces, encontramos la mezcla de dos métodos, pues cuando las cocinas, comedores, salas de visitas y despachos ocupan el área que corresponde a las habitaciones en dos de los pabellones, sin modificarla y bajo ellas, se está empleando el método de *la superposición de estratos independientes*, que tantos emplearon –como Le Corbusier o Aalto– también como complemento de la composición por partes. Sin embargo, en este caso no se utiliza la *planta libre* como medio de esta mezcla y complemento, sino una disposición que, aunque en su interior no está bloqueada por elementos murales, ha de seguir una rigurosa geometría.

He hablado también de ambición porque el procedimiento descrito persigue y alcanza una perfección formal extraordinaria, haciendo así que la composición por partes, por un lado, y la distinción entre espacios servidores y espacios servidos, por otro, se convirtiera en un medio directo para obtener una cualificada arquitectura. Es decir, que se convirtiera, incluso, en una invención propia dentro de la arquitectura moderna; en una producción alternativa y a la vez continuadora de la obra de los grandes maestros modernos.

El tercer ejemplo es el proyecto de **convento para las hermanas Dominicas** en Media, Pensilvania (1965-1968), que no llegó a realizarse. En este caso, el método claustral adquiere una gran relevancia, del mismo modo que en el Convento de La Tourette, de Le Corbusier.² Ha de recordarse que Le Corbusier respetó el esquema del convento tradicional al disponer las celdas servidas por corredor y configurando un claustro rectangular con la ayuda de la iglesia que cerraba uno de sus lados; pero no dispuso una galería claustral en la planta baja, ni el patio tiene suelo, pues el edificio se enclava en una pendiente sobre la que no se interviene más allá de lo estrictamente necesario para la implantación.

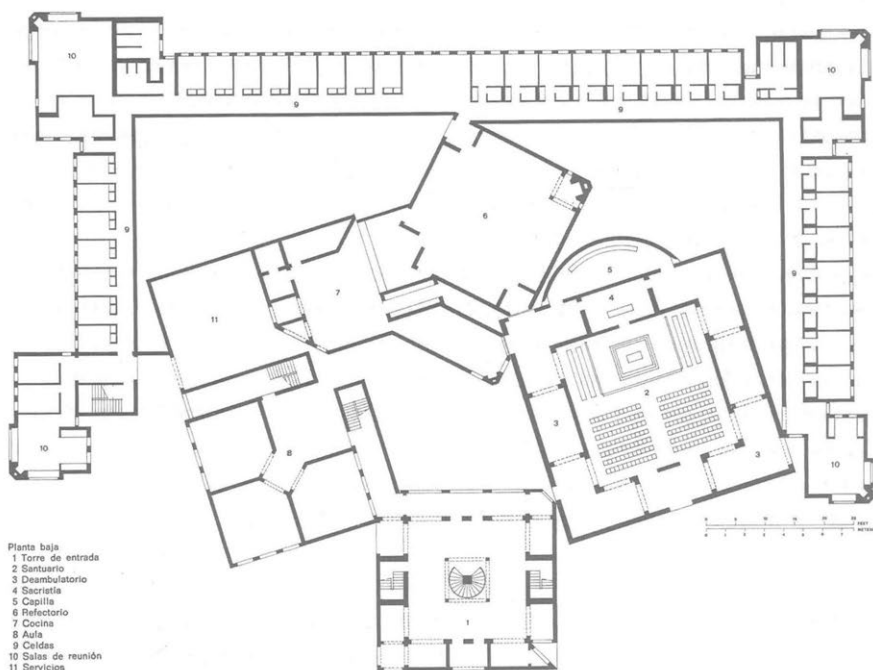
Kahn, en el croquis para el convento en Media, utiliza también en modo parcial el esquema tradicional del convento, pero en vez de subvertirlo, como Le Corbusier, prácticamente lo destruye, y sólo mantiene de él un recuerdo o símbolo. Así, propone la realización de tres de sus lados, con una figura en forma de U, de celdas dispuestas en dos pisos y con un corredor o galería ciega que niega la vista y la relación con el patio. El patio, por su ocupación, queda como un residuo amorfo de lo que, en principio, habría debido de ser su nítido espacio.

El esquema pseudoclaustro se resuelve incluso mediante partes, pues tanto en sus esquinas como en sus extremos hay conjuntos singulares formados por salas

Fachada trasera



Fachada principal



de reunión y elementos servidores, que se unen con los elementos servidos, o series de celdas.

Sin embargo, lo verdaderamente insólito es la ocupación y destrucción del patio mediante piezas o partes singulares que muestran una relación extraña y atractiva entre sí. Dentro del patio se alojan una torre de acceso, la capilla, un volumen de aulas, un espacio de servicios, la cocina y el refectorio; y casi todos ellos constituyen piezas íntegras, de forma identificable y planta cuadrada. Las circulaciones de todas ellas se concatenan, y su situación respectiva y en relación a las crujías conventuales está especialmente estudiada, aunque parezca azarosa.

Existe algo de ancestral, de extraordinariamente antiguo, en esta manera de resolver cada uso mediante formas únicas y perfectas, formas que no pueden unirse entre sí y han de hacerlo forzosamente, cediendo esquinas, haciendo pequeños sacrificios de integridad, pero sin deformar sus prístinas figuras. También hay algo de imposible, de inútil, como si quisieran unirse cosas que son de naturaleza exenta, tales como los templos griegos o los hórreos asturianos. Parece como si estas colocaciones de formas individuales y modélicas, que tienden a situarse en posiciones oblicuas, se hubieran juntado de forma excesiva. Esto es, como si sólo se supiera proyectar con formas pregnantes y se ignorara el modo de configurar un conjunto.

Las ruinas de un convento clásico del que sólo queda la mitad, su reconstrucción en el tiempo, la ignorancia de otras leyes arquitectónicas que no sean las más elementales, las ligadas a las geometrías más rígidas y esenciales... ¿Qué otras metáforas o fantasías hay aquí? Kahn, poniendo en juego el más exacerbado contraste entre orden y desorden —y entre antigüedad y modernidad— configura en este croquis uno de sus productos más literarios, donde la composición por partes juega el papel más opuesto que pudiera encontrarse con respecto a la tradición académica en la que el método se desarrolló.

Con este capítulo sobre la obra de Kahn quiere cerrarse este escrito, que ha tratado de ofrecer una visión de la arquitectura desde un modo de proceder que resulta, en principio, obvio. Pues, si la arquitectura, ante todo, ha de resolver un programa, ¿qué método puede ser más claro que aquel que identifica los volúmenes o espacios que dan satisfacción a dicho programa y que concibe una ley que permita unificar y construir el conjunto? No obstante, el estudio refleja que lo que hemos llamado *composición por elementos o partes* recorre muchos momentos distintos de la historia, muy diversos arquitectos y arquitecturas, dando soporte a toda clase de formas y de contenidos. También hemos compro-

bado que un método que asignamos comúnmente a lo académico empezó en realidad mucho antes, y fue fértil también para una parte importante de la arquitectura plenamente moderna, que lo renovó o lo adoptó como algo que se creía propio del funcionalismo –en unos casos– o del formalismo menos banal –en otros–. El hecho de que en el proyecto de cualquier arquitectura existen métodos y sistemas racionales, y de que cualquiera de ellas se niega a ser atrapada por completo por los que subyacen en ella, podría constituir una buena conclusión para dar por terminado este ensayo.

¹ Véase CAPITEL, ANTÓN, "Claustros perplejos. La Edad Media", en *La arquitectura del patio*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, págs. 20-35.

² Véase CAPITEL, ANTÓN, "La ordenación en torno a patios en la arquitectura moderna", en *La arquitectura del patio*, ob. cit., págs. 168-169.

BIBLIOGRAFÍA

- AALTO, ALVAR, *Obra completa* (tres tomos), Les Editions d'Architecture Artemis, Zúrich, 1963.
- ADAM, ROBERT, *The works in architecture of Robert and James Adam*, Academy editions y St. Martin's Press, Londres y Nueva York, 1975.
- BANHAM, REYNER, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.
- BLUNDELL JONES, METER, *Hans Scharoun*, Phaidon Press, Londres, 1995.
- BOSCARINO, SALVATORE, *Juvarra Architetto*, Officina Edizioni, Roma, 1973.
- BOULLÉE, ETIENNE-LOUIS, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio editori, Padova, 1967.
- BROWNLEE, DAVID B.; y DE LONG, DAVID G., *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*, Rizzoli, Nueva York, 1991.
- CAPITEL, ANTÓN, "La arquitectura europea y americana después de las vanguardias", *Summa Artis*, tomo XLI, Espasa Calpe, Madrid, 1996.
- *Alvar Aalto. Proyecto y método*. Akal, Madrid, 1999.
- *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna. Un ensayo sobre la inspiración*, Tanais Ediciones, Madrid, 2004.
- *La arquitectura del patio*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- DURAND, J. N. L., *Compendio de lecciones de arquitectura y Parte gráfica de los cursos de arquitectura*, Pronaos, Madrid, 1981.
- FOUCAULT, MICHEL, y otros, *Les machines à guerir. Aux origines de l'hôpital moderne*, Institut de l'Environnement, París, 1976.
- GIROUARD, MARK, *Robert Smythson and the Elizabethan Country House*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1985.
- GIURGOLA, ROMALDO; y MEHTA, JAİMİNİ, *Louis I. Kahn*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- GRANT IRVING, ROBERT, *Indian Summer. Lutyens, Baker and Imperial Delhi*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1981.
- GREENBERG, ALLAN, y GEORGE, MICHAEL, *Monograph of the work of McKim, Mead & White*, Architectural Book Publishing Company, Nueva York, 1981.
- GUADET, JULIEN, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, Librairie de la Construction Moderne, París, 1902.
- HITCHCOCK, HENRY-RUSSELL, *In the nature of materials. The buildings of Frank Lloyd Wright. 1887-1941*, Da Capo Press, Nueva York, 1942.

- KAUFMANN, EMIL, *Architecture in The Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge, 1951.
- LE CORBUSIER, *Obra completa* (8 tomos), Les Editions d'Architecture Artemis, Zúrich, 1964.
- MONEO, JOSÉ RAFAEL, "Prólogo a la edición castellana" en Durand, Jean Nicolas-Louis, *Compendio de lecciones de Arquitectura. Parte gráfica de los cursos de arquitectura*, Pronaos, Madrid, 1981.
- MOLEÓN GAVILANES, PEDRO, *La arquitectura de Juan de Villanueva, El proceso de proyecto*, COAM, Madrid, 1988.
- PALLADIO, ANDREA, *I Quattro libri dell'Architettura*, Venecia, 1570.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, JEAN-MARIE, *Etienne-Louis Boullée. 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Arts et Métiers graphiques, París, 1969.
- RYKWERT, JOSEPH, *Adam, Nascita di uno stile*, Electa Editrice, Milán, 1984.
- SERLIO, SEBASTIANO, *The Five Books of Architecture. Reprint of the English Edition of 1611*, Dover, Toronto, Londres y Nueva York, 1982.
- SUMMERSON, JOHN N., *Architecture in Britain, 1530-1830*, Penguin Books, Harmondsworth, Baltimore y Ringwood, 1970.
- TEYSSOT, GEORGES, *Città e utopia nell'illuminismo inglese: George Dance il giovane*, Officina Edizioni, Roma, 1974.
- VIDLER, ANTHONY, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, The MIT Press, Boston, 1990.
- VV AA, *John Soane Arquitecto. Maestro del espacio y de la luz*, catálogo de la exposición homónima, Ministerio de Fomento, Centro de Publicaciones, Madrid, 2001.
- VV AA, *The King's Arcadia: Inigo Jones and the Stuart Court*, catálogo de la exposición homónima, Londres, 1973.
- WEAVER, LAWRENCE, *Houses and Gardens by E. L. Lutyens*, Baron Publishing, Woodbridge, 1913.
- WITTKOWER, RUDOLF, *Palladio and English Palladianism*, Thames and Hudson, Londres, 1983.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

- © Akademie der Künste, Berlín, Hans-Scharoun-Archiv, Sch-WV 214, F. 1: pág. 201
- © Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission: págs. 207, 208 (arriba), 212, 215, 217
- © The Alvar Aalto Museum / The Alvar Aalto Foundation: págs. 168, 172, 174, 176, 178 (arriba), 181, 182, 184, 185
- © The Architectural Archives, University of Pennsylvania: pág. 208 (abajo)
- Blundell Jones, Peter, *Hans Scharoun*, Phaidon Press, Londres, 1995: págs. 192, 195, 198, 200
- Boesiger, W. (ed.), *Le Corbusier, Oeuvre complète, vol. 1: 1910-1929*, Les Editions de l'Architecture, Zúrich, 1964: págs. 144, 147
- *Le Corbusier, Oeuvre complète, vol. 2: 1929-1934*, Les Editions de l'Architecture, Zúrich, 1964: págs. 150, 152, 155 (arriba)
- *Le Corbusier, Oeuvre complète, vol. 3: 1934-1938*, Les Editions de l'Architecture, Zúrich, 1964: págs. 155 (abajo), 157, 158, 160
- *Le Corbusier, Oeuvre complète, vol. 7: 1957-1965*, Les Editions de l'Architecture, Zúrich, 1965: págs. 163, 164
- Boscarini, Salvatore, *Juvarra Architetto*, Officina Edizioni, Roma, 1973: págs. 52, 53
- Capitel, Antón: págs. 18 (abajo), 19, 75, 151, 153, 161, 169, 173, 178 (abajo), 179
- Drexler, Artur, *The architecture of the École des Beaux-Arts*, Secker and Warburg, Londres, 1977: págs. 65 (abajo), 104, 105, 107-110
- Durand, Jean-Nicolas-Louis, *Compendio de lecciones de arquitectura: parte gráfica de los cursos de arquitectura*, Ed. Pronaos, Madrid, 1981: págs. 97-99
- "Edwin Lutyens", *Architectural Monographs*, núm. 6, Academy Editions, Londres, 1979: págs. 119 (arriba), 121 (arriba), 123, 124
- Girouard, Mark, *Robert Smythson & the Elizabethan Country House*, Yale University Press, New-Haven y Londres, 1983: págs. 21, 26
- Giurgola, Romaldo; Mehta, Jaimini, *Louis I. Kahn*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976: pág. 213
- Greenberg, Allan; George, Michael, *Monograph of the work of McKim, Mead & White, 1879-1915*. Student's Edition, Architectural Book Publishing Company, Nueva York, 1981: págs. 112, 113

- Les machines a guérir: aux origines de l'hôpital moderne*, Pierre Mardaga, Lieja, 1979: págs. 80, 82
- Moléon Gavilanes, Pedro, *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Colegio de arquitectos de Madrid, Madrid, 1988: págs. 72, 74
- Oresko, Robert (ed.), *The Works in Architecture of Robert and James Adam*, Academy Editions, Londres, 1975: pág. 63
- Palladio, Andrea, *I Modelli della mostra del Palladio*, Electa editrice, Milán, 1976: pág. 11
- *I Quattro libri dell'architettura*, Ulrico Hoepli, Milán, 1945: págs. 14, 27
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Etienne-Louis Boullée, 1728-1799: de l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Arts et Métiers Graphiques, París, 1969: págs. 85, 88-90
- Richardson, Margaret; Stevens, MaryAnne, *John Soane arquitecto: maestro del espacio y la luz*, Royal Academy of Arts y Ministerio de Fomento, Londres y Madrid, 2001: págs. 69, 71
- Royal Institute of British Architects. Drawings Collection, *Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects. Inigo Jones & John Webb*, Gregg International, Westmead, Hants, 1972: pág. 38
- Serlio, Sebastiano, *The Five Books of Architecture: An Unabridged Reprint of the English Edition of 1611*, Dover Publications, Mineola, NY, 1982: pág. 22
- Summerson, John, *The Pelican History of Art. Architecture in Britain 1530-1830*, Penguin Books, Londres, 1964: págs. 18 (arriba), 32, 33, 35, 36, 39, 41, 44, 47, 50, 58, 60
- Teyssot, Georges, *Città e utopia nell'illuminismo inglese: George Dance il giovane*, Officina Edizioni, Roma, 1974: págs. 65 (arriba)-67
- Vidler, Anthony, *Claude-Nicolas Le Doux*, MIT Press, Cambridge MA, 1990: págs. 93-95
- Weaver, Lawrence, Sir, *Houses and Gardens by E. L. Lutyens*, Antique Collectors' Club, Old Martelsham, Suffolk, 1981: págs. 118, 119 (abajo), 121 (abajo), 126
- Wright, Frank Lloyd, *Drawings and plans of Frank Lloyd Wright: the Early Period, 1893-190*, Dover Publications, Mineola, Nueva York, 1983: págs. 130, 132, 134, 137, 139

